TEXT PROBLEM WITHIN THE BOOK ONLY

नाटककार कोल्हटकर.

लेखक

द. रा. गोमकाळे. एम्. ए. एल्एल्. बी.
माजी प्राध्यापक, विदर्भ महाविद्यालय, अमरावती.
सिव्हिल जज्ज, मलकापूर.



अरुण प्रकाशन : मलकापूर (वऱ्हाड)

शके १८७१] किंमत ५ रुपये [१९५०.

प्रकाशक : श्री. ज. भि. कोलते,
अरुण प्रकाशन,
मलकापूर (वऱ्हाड).

मुद्रक : श्री. ज. भि. कोलते,
अरुण मुद्रणालय,
मलकापूर (वऱ्हाड).

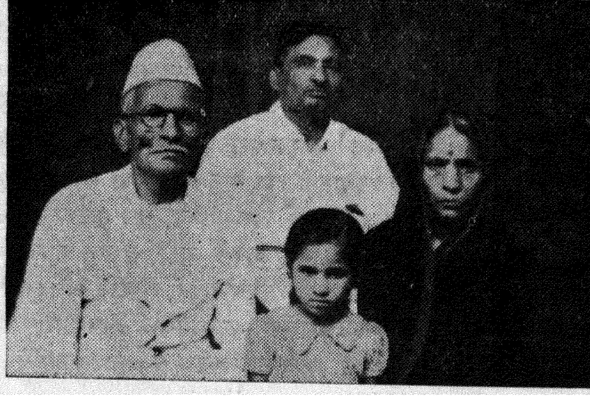
अ नु क्र म णि का.

लेखन-संकल्प केल्यानंतर ज्यांनी या कामीं
मला हार्दिक मार्गदर्शन केलें
त्यांना मी कसा
विसरूं शकेन !

ग्रंथकार



गु. श्री. ना. बनहट्टी.



श्री. राजाराम उर्फ तात्याजी गोमकाळे. चि. विजया. सौ. राधाबाई उर्फ मायबाई गोमकाळे. उभे असलेले — ग्रंथकार.

*　　　*　　　*

माझ्या जन्मकाळची माझ्या घरची परिस्थिति आठवली म्हणजे आजहि
अंतःकरण भरून येतें. घराणें प्रतिष्ठित खरें; पण अशिक्षित. प्रापंचिक
परिस्थिति अत्यंत ओडघस्त. अशा अत्यंत प्रतिकूल वातावरणांतहि
ज्यांनी आपल्या अंगांतील रक्ताचा थेंब न् थेंब वेचून
मला कुटुंबांतील पहिला शिक्षित केलें त्यांनाच माझ्या
आजच्या या अल्पस्वल्प लेखनकृतीचें सारें
श्रेय आहे. त्या माझ्या परमप्रिय
तात्याजी आणि मायबाई यांना
माझी ही कृति कृतज्ञ
अंतःकरणाने
अर्पण करतों.

*　　　ग्रंथकार

ज्यांचें त्यांस



१९३४ सालीं मी एम्. ए. मराठीचा अभ्यास करीत असतां कोल्हटकरांचीं कांही नाटकें अभ्यासक्रमांत नेमलीं होतीं. त्यावेळीं किर्लोस्कर, खाडीलकर, आदि प्रथित यश नाटककारांच्या सर्व नाट्यकृतींचें विवेचन करणारे ग्रंथ वाचावयास मिळाल्यामुळे त्या नाटककारांच्या सर्व नाट्यकृतींचा अभ्यास सुलभतेने करता आला. पण कोल्हटकरांच्या सर्व नाटकांचें विवेचन ज्यांत आहे असें एकहि पुस्तक मिळूं शकलें नाही. तशांत कोल्हटकरांचीं सर्व नाटकें पुस्तक विक्रेत्याकडे मिळण्याचीहि पंचाईत. कष्टाने श्री. खांडेकरांची मासिक 'मनोरंजनां'तील कोल्हटकरांच्या नाटकांवरील लेखमाला मिळाली खरी पण तें देखील एकापरीने कोल्हटकरांच्या सर्व नाट्यकृतींचें धांवतें समालोचनच वाटलें.

किर्लोस्कर, खाडीलकर, गडकरी यांच्या नाटकांवरील पुस्तकांतहि त्यांच्या सर्व नाटकांचा विचार केलेला असला तरी नाटक आणि नाट्यशास्त्र या संबंधीच्या कल्पना व माहिती सुलभतेने एका ठिकाणी मांडलेली कुठेच आढळून आली नाही. नाटक हें जन्मतःच प्रायोगिक आहे. तेव्हा नाटकाचा प्रयोगाच्यादृष्टीने केलेला विचार मराठींतून कोणत्याहि ग्रंथांत आढळला नाही. या उणिवा प्रत्यक्ष अभ्यास करीत असतां फारच जाणवल्या; आणि त्याचवेळीं, आपल्या शक्त्यनुसार, वर दिलेल्या धोरणाने कोल्हटकरांच्या नाटकांचा विचार ज्यांत केला आहे असा निबंध लिहिण्याचा निर्धार १९३४ सालीं केला. आज तो निर्धार सफल झाला असला तरी त्या साफल्याचे वाटेकरी अनक आहेत. कुणाचा राग, कुणाचा लोभ, कुणाची टीका, कुणाचे टोमणे, कुणाची हार्दिक मदत, कुणाचा उपहास आणि अनपेक्षित अडचणी या गोष्टींची जोड माझ्या या कार्याला नसती तर हा ग्रंथ अत्यंत निरुत्साहित अशा वातावरणांत प्रकाशांत आलाच नसता.

निर्धार करणें सोपी गोष्ट होती. पण त्यानुसार आचरण आणि यशसाफल्य अवघड होतें. कोल्हटकरांचीं सर्व नाटकें मिळविण्यासाठी केवढी यातायात करावी लागली असती. पण कविवर्य आनंदराव टेकाडे यांच्या अमोल ग्रंथसंग्रहांत, कोल्हटकरांचीं, 'मायाविवाह' सोडून इतर,

नाटकेंच नव्हेंत तर कोल्हटकरांच्या 'गुप्तमंजूषा'वरील ठोसर व मराठे याची लोकप्रसिद्ध टीका, गडकऱ्यांनी लिहिलेले सुंदर उतारे आणि दुर्मिळ जुन्या मासिकांचे अंक इ० साहित्य मिळालें. विचार आकारांत येण्याच्या मार्गात सुलभता प्राप्त झाली.

चार पांच वर्षे लोटलीं तरी श्री. टेकाडे यांचीं पुस्तकें परत केलीं गेलीं नाहींत. त्यांचा लकडा मागे सुरू झाला. मधून मधून लेखनाचें काम किती झालें याची चौकशी सहानुभूतिपूर्ण उत्सुकतेने ते करीत असतच. पण चार पांच वर्षांत कांहीच लेखन झाले नाही हें पाहताच मात्र त्यांना सात्विक संताप आला; आणि त्या भरांत 'तुमच्याकडून कोणतेंहि लेखन होणें शक्य नाही.' असा शुभाशिर्वाद (!) मिळाला. ते एकून जरा भोंवळच आली. कारण अगतिक म्हणून लेखनकार्यापासून कांही काळ दूरच राहावें लागलें असलें तरी मनाचा ओढा सारखा त्या गोष्टीकडे होताच. आजदेखील कृतज्ञभावाने मला मान्य करावेंच लागेल की अनेक प्रोत्साहनपर शद्बांनी जें काम झालें नसतें तें टेकाड्यांच्या सात्विक संतापाने केलें.

पुनः सर्व वाचन केलें. नागपूर विद्यापीठ, सिटी कॉलेज, राजाराम लायब्ररी, नॅशनल लायब्ररी, अभिनव नाट्यमंदीराचा ग्रंथसंग्रह इ० नागपुरांतील ग्रंथसंग्रह, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय आणि या शिवाय निरनिराळ्या मित्रांचे खासगी ग्रंथसंग्रह या सर्वांचा होईल तेवढा उपयोग करून घेतला. प्रिं. पांढरीपांडे यांच्या संमतीने त्यांच्या कॉलेजांतील ग्रंथसंग्रहाचा मला फार उपयोग झाला. नागपूरला उपलब्ध न झालेलीं पुस्तकें व जुनीं मासिकें मला मुंबई ग्रंथसंग्रहालयांत वाचावयास मिळालीं. या मदतीचा उल्लेख करणें आणि आत्मियतेने त्या संस्थेच्या चालकांनी मला जी मदत केली त्यासाठी त्यांचे मनःपूर्वक आभार मानणें माझें कर्तव्य आहे.

१९४४ सालीं, पूर्वीच्या किंग एडवर्ड कॉलेजांत, गु. प्रा. बनहट्टी यांच्या जागीं काम करीत असतां मात्र पूर्वस्मृति, उत्साह आणि लेखनाची आवड या गोष्टी पूर्ववत् प्राप्त झाल्या. गु. बनहट्टी यांच्याकडून, निरनिराळ्यावेळीं ज्याचें लेखन झालें होतें तें, हस्तालिखित आग्रहाने

वाचवून घेतलें. नवीन लिहावयाचें तें आधी लिहिलें आहे त्याची काय ती योग्य वासलात लावून असें वाटलें. लेखन प्रसिद्धियोग्य आहे असा आपला अभिप्राय बनहट्टींनी आत्मियतेने व्यक्त केला. कांही सूचना केल्या. हायसें वाटले व अक्षरशः समाधानाचा सुस्कारा सोडला. त्यांच्या हातीं मजकूर देण्यापूर्वी प्रतिकूल अभिप्रायहि ऐकण्याची मनाची तयारी ठेवावी लागते.

त्यांच्या सूचना, नवीन झालेलें वाचन आणि कल्पना यांच्या धोरणाने बसून या ग्रंथाचें पूर्ण हस्तलिखित १९४७ सालीं मी त्यांच्या हवालीं केलें. आणि लवकरच तें सुविचार प्रकाशन ग्रंथमालेतर्फे प्रसिद्ध व्हावयाचें होतें. नव्हे माझी ती व्यक्त उत्कट भावना होती. आणि तसें आश्वासनहि मला मिळालें होतें. पण प्रचंड अडचणींचे डोंगर एका मागून एक त्यांच्या-वर कोसळायला सुरवात झाली.

शवटीं १९५० च्या कोल्हटकरांच्या पुण्यतिथीच्यावेळीं तरी हा निबंध प्रसिद्ध व्हावा असा मनाशी संकल्प केला. बनहट्टींना तो संकल्प पार पाडता येणार नाही असें दिसताच श्री. जगन्नाथराव कोलते, मालक, अरुण प्रकाशन, याच्याशीं बोलणें केलें; आणि तो संकल्प पार पडेल अशी खात्री वाटूं लागली. पण मध्यंतरीं आणखी एक संकट आलें. मतदारांच्या याद्या तयार करण्यासाठी ३ महिने मुद्रणालय अडून पडलें.

पुस्तक प्रसिद्धीचें काम सुरळीत चालू झाल्यावर या निबंधाला कुणाची तरी प्रस्तावना असावी असे वाटलें; आणि एकदम भाऊसाहेब खांडेकर यांचें नांव माझ्या मनासमोर आलें. माझा आणि खांडेकरांचा प्रत्यक्ष परिचय नसला तरी त्यांच्या सहृदयतेबद्दल आणि सौजन्याबद्दल मला कधीच शंका नव्हती. पण परिचयाअभावी मला प्रत्यक्ष विनंती करता येईना. या अडचणींतून माझे मित्र श्री. डॉ. कोलते यांनी अत्यंत प्रेमाने माझी सोडवणूक केली; आणि भाऊसाहेब खांडेकरांनीहि तितक्याच आत्मियतेने मान्यता दिली. प्रकृतीच्या अस्वास्थ्यामुळे अडचणी असतांहि इतकी विस्तृत, व्यापक आणि मार्मिक प्रस्तावना त्यांनी लिहून मलाच नव्हे तर सर्वच अभ्यासकांना ऋणी करून ठेवले आहे.

लेखन चालू असतां व पूर्ण झाल्यावरीह तें चौकसपणें वाचून पाहून वेळोवेळीं सूचना देण्याचें कार्य गु. बनहट्टी आणि माझे मित्र श्री. वा. वा. भोळे यांनी अकृत्रिम स्नेहभावाने केलें.

नाशिक नाट्यसंमेलन प्रसंगीं नटवर्य बोडस आणि नटवर्य दाते यांनी जुन्या नटांनी कोणत्या नाटकांत कोणत्या भूमिका केल्या याबद्दलची माहिती मला दिली व त्या माहितीत श्री. मामा वरेरकर यांनी अधिक भर घातली त्या बद्दल त्यांचा साभार उल्लेख करणें जरूर आहे.

माझ्या या ग्रंथाच्या प्रसिद्धीच्या श्रेयाचा वाटा माझ्या इतकाच माझ्या उपरोक्त सर्व मित्रांना आहे. उपरोक्त निर्देशिलेल्या मित्रांशिवाय आणखीहि माझ्या अनेक मित्रांनी या कामीं मला मदत केली आहे. श्री सगदेव, श्री. नेरकर, श्री. नांदपुरे, श्री. लोही, श्री. काकासाहेब सहस्रबुद्धे आणि श्री. ल. श्री. उर्फ बाबुराव दामले यांचीं नांवें सहज आठवलीं म्हणूनच उल्लेख केला आहे. अनुल्लेखित इतर मित्रांचीहि मला तितकीच मोलाची मदत झाली आहे. तसेंच या ग्रंथाला जी सूची जोडण्यांत आली आहे तिचें श्रेय चि. वसंत गोमकाळे व बाळू उर्फ लक्ष्मीकांत निमगांवकर यांना देणें जरूर आहे. या सर्वांच्या ऋणांतून मुक्त होण्याकरितां माझ्या या कृतज्ञभावाच्या चार ओळी समर्थ ठरतील आणि मी त्या सर्वांच्या ऋणांतून कायमचा मुक्त होऊं शकेन असें माझें मलाच वाटत नाही. पण ज्याचें ऋण त्यास परत करणें हें तर माझें कर्तव्य आहेच ना ?

ता. ४-९-५०. (जन्माष्टमी) मलकापूर.

द. रा. गोमकाळे.

[श्री. वि. स. खांडेकर यांची प्रस्तावना]

दोन शब्द

श्री. गोमकाळे यांच्या प्रस्तुत टीकाग्रंथाला प्रस्तावना लिहितांना मला विशेष आनंद होत आहे. तो वाचून मराठी नाट्यवाङ्मयाला एक नवा साक्षेपी व समतोल टीकाकार मिळाला असेंच माझ्याप्रमाणे प्रत्येक वाचकाला वाटेल. वाङ्मयाच्या प्रगतीला रसिक, व्यासंगी व मर्मज्ञ टीकाकारांची नेहमीच आवश्यकता असते. मराठींत असे टीकाकार प्रत्येक पिढीला होत आले आहेत. पण त्यांच्यापैकीं अनेक कुशाग्र बुद्धीचे असूनहि सर्वसामान्य वाचकाची रसिकता वाढविण्याच्या कामीं किंवा वाङ्मयाच्या विकासाला हातभार लावण्याच्या बाबतींत अपेक्षेइतकी कामगिरी त्यांच्या हातून घडलेली नाहीं; सध्यांहि घडत नाहीं. असें होण्याचीं कारणें विविध आहेत. प्रमुख मराठी टीकाकारांपैकीं कित्येक स्वतः ललित लेखक होते व आहेत. त्यांच्या वैयक्तिक आवडीनिवडींचा आणि वाङ्मयविषयक मूल्य-मापनाचा त्यांच्या टीकेवर परिणाम झाला असला तर त्यांत अस्वाभाविक असें काय आहे ? 'कामी स्वतां पश्यति'—प्रेमांत पडलेला मनुष्य सर्वत्र आपल्या मनाचेंच प्रतिबिंब पाहत असतो— हें कालिदासाचें वचन प्रणयाच्या क्षेत्रापुरतेंच मर्यादित नाहीं. या मार्मिक उक्तींत एक सर्वस्पर्शी जीवनसत्य सूचित झालें आहे. ललित लेखकांच्या बाबतींत तर त्याची पदोपदीं प्रचीति येते. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर हे आपल्या पिढींतले पहिले टीकाकार. 'तोतयाचें बंड' या नाटकावरली त्यांची प्रदीर्घ विद्वत्ताप्रचुर टीका शास्त्रीय दृष्टीचा व कुशाग्र टीकाशक्तीचा एक सुंदर नमुना मानण्यांत येते. पण ती टीका बारकाईनें वाचणाराच्या लक्षांत एक गोष्ट आल्यावांचून राहत नाहीं. या टीकेंत कोल्हटकरांनीं नाट्यशास्त्राची जी मीमांसा केली आहे, नाट्यरचनेविषयीं जे निरनिराळे

सिद्धांत मांडले आहेत, ते त्यांच्या स्वतःच्या नाट्यलेखनाच्या कल्पनांशीं आणि आवडीनिवडीशी जुळतील असेच आहेत या सिद्धाताचें विवेचन करतांना त्यांनीं मुख्यतः आधार घेतला आहे तो मृच्छकटिकाचा-रहस्यपूर्ण व गुंतागुंतीचें कथानक असलेल्या नाटकाचा! या टीकेच्या जोडीनेंच कोल्हटकरांनीं वधूपरीक्षा नाटक लिहिलें असें म्हणायला हरकत नाहीं! वधूपरीक्षा व मृच्छकटिक यांच्या कथानकांची तुलना या विशिष्ट दृष्टीनें मोठी उद्बोधक ठरेल! त्यांनीं विवेचनाकरितां 'मृच्छकटिका' ऐवजीं 'उत्तररामचरिता' चा आधार घेतला असता किंवा इब्सन सारख्या आधुनिक नाटककाराचें एखादे श्रेष्ठ नाटक निवडून त्याची मीमांसा केली असती, तर त्याच्या टीकेचे स्वरूप अधिक समावेशक झाले असतें असें वाटल्यावाचून राहत नाही.

ललित लेखक कितीही रसिक, मार्मिक व प्रामाणिक असला तरी त्याची टीका स्वतःच्या निर्मितीच्या रंगांनी रंगलेली असते, याचें उत्कृष्ट उदाहरण म्हणजे वा० म० जोशाची 'दुटप्पी की दुहेरी' व 'रयामसुंदर' या दोन कादंबऱ्यांचीं परीक्षणें होत. 'दुटप्पी कीं दुहेरी' तली जी चर्चा सामान्य वाचकाला कंटाळवाणी वाटते तिचे वामनराव कौतुक करतात. याचें मुख्य कारण एकच आहे. 'रागिणी' पासून 'सुशीलेच्या देवा' पर्यंत खुद्द वामनरावानीं अशाच विविध बौद्धिक चर्चा केल्या आहेत.ललित लेखकाच्या मर्यादा त्याच्या टीकादृष्टीला एकांगीपणा कसा आणतात हें प्रो० फडक्यांच्या टीकांवरूनहि दिसून येईल. मराठी नाटककाराविषयी फडके वारंवार बोलत आणि लिहीत आले आहेत. अशा सर्व वेळी ते देवल, खाडिलकर आणि गडकरी याच्या कलाकृतीचे मोठ्या हौसेनें, विस्तारानें आणि अनेकदां अभिनिवेशाने विवेचन करतात.त्यांत असले नसलेल्या गुणदोषांवर मल्लिनाथी करण्यांत त्यांचा हातखंडा आहे. प्रसंगी 'कीचकवध' हें शेक्सपीअरच्या उत्कृष्ट नाटकांपेक्षांहि श्रेष्ठ आहे असें मत ठोकून द्यायला ते कचरत नाहींत. पण नाट्य विवेचनाचा एवढा प्रपंच मांडूनहि नाटककार या नात्योन श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या नांवाचा ते सहसा उल्लेख करीत नाहीत. किर्लोस्करापासून मराठी नाटकांचा त्यांनीं सांगितलेला इतिहास ऐकणाराला कोल्हटकर या नांवाची दहा वर्षे संगीत रंगभूमि गाजविणारी, मराठी नाट्यवाङ्मयाला नवें वळण लावणारी,

गडकरी वरेरकरांसारख्या यशस्वी नाटककारांना गुरुस्थानीं असणारी एखादी व्यक्ति महाराष्ट्रांत होऊन गेली असेल अशी शंका सुद्धां येणार नाहीं. कोल्हटकरांच्या विषयीं फडके जी उदासीनता दाखवीत आले आहेत तिचें मूळ मुख्यतः एकाच गोष्टीत आहे. संग्राम, पेंच प्रसं , सुरगांठ, निरगांठ अटीतटीचा प्रसग वगैरे गोष्टींशिवाय नाट्य संभवत नाहीं ही फडक्यांची मोठी आवडती कल्पना आहे. कोल्हटकरांचीं नाटकें त्यांच्या या आवडत्या सांच्यांत कुठेंच बसूं शकत नाहींत. साहजिकच ऐतिहासिक दृष्टीनें त्यांचा उल्लेख किंवा विवेचन करण्याची जरूरी नाहीं अशी त्यांनीं आपली सोई-स्कर समजूत करून घेतलेली आहे.

टीकाकरांचा हा एक वर्ग झाला. दुसऱ्या वर्गांतले टीकाकार स्वतः ललित लेखक नसतात. पण त्याचें पांडित्य अनेकदां त्यांच्या रसिकतेच्या आड येतें. निर्मितीचा अनुभव नसलेलें पांडित्य पुस्तकी पूर्वग्रहांनी फार त्वरित दूषित होतें. वडाची साल पिंपळाला लावावी त्याप्रमाणें परकीय वाङ्मयाच्याद्वारें परिचित झालेल्या अनेक एकांगी सिद्धांतांच्या कसोटीवर ते आपल्याकडल्या ललितकृती वेळीं अवेळीं घांसून पाहूं लागतात. अशा टीकाकारांनीं तत्वज्ञान, समाजशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र इत्यादि विषयावरले ग्रंथ कोणत्या तरी निमित्तानें–प्रसंगीं आजारीपणांत वेळ जात नाहीं म्हणून–वाचले असतील तर मग त्यांच्या तावडींत सांपडलेल्या ललित कृतींचें सर-क्षण परमेश्वर सुद्धां करूं शकणार नाहीं ! नवीनांचा कैवार घेऊन जुन्यांचा स्थानीं अस्थानीं निंदा करणें, छोट्याना वर चढविण्याकरितां मोठ्यांचे पाय धरून त्यांना खालीं ओढणें, आपल्या तिरळया रसिकतेचें वैगुण्य लपविण्या-करितां अप्रस्तुत पांडित्याचा काळा चष्मा तिला वापरायला लावणें, इत्यादि गोष्टींतच त्यांचें चातुर्य अधिक दिसून येतें. विद्वत्ता व अहंकार यांच्या कात्रींत कुठलीहि ललितकृति धरून तिच्या चिंधड्या उडविण्याचें कसब हा पुढें पुढें अशा टीकाकारांच्या तळहाताचा मळ होतो. कांहीं काळानें हे पंडित धंदेवाईक टीकाकार बनतात. आणि मग साहजिकच त्यांची सारी मूल्यमापनें धंदेवाईकपणानें निर्माण होणाऱ्या दोषांनीं डागळून जातात.

'नाटककार कोल्हटकर' हा टीकाग्रंथ लिहिणारे श्री० गोमकाळे टीकाकारांच्या या दोन्हीं वर्गांत समाविष्ट होऊं शकत नाहींत ही मोठी

सुदैवाची गोष्ट आहे. त्यामुळें त्यांचें पुस्तक कोल्हटकरांच्या नाटकांचा परिचय करून घेऊं इच्छिणाऱ्या वाङ्मयप्रेमी विद्यार्थ्यापासून मराठी वाङ्मयाच्या मुरब्बी टीकाकारांपर्यंत सर्व प्रकारच्या वाचकांना समतोल, सर्वस्पर्शी व अभ्यासपूर्ण वाटेल असें उतरलें आहे. श्री० गोमकाळे यांचा नाट्यकलेकडे स्वभावतःच ओढा आहे. आपल्या आवडीला त्यांनीं अभ्यासाची चांगली जोड दिली आहे. नाट्यशास्त्राचा, विशेषतः पाश्चात्य नाट्य टीकाकारांचा त्यांचा व्यासंग वाखाणण्याजोगा आहे. त्याच्या विविध मतांतून सर्वस्पर्शी सत्य शोधून काढण्याइतकी त्याची दृष्टि भेदक आहे. प्रस्तुत टीकाग्रंथांतील संग्रामतत्वाचें विवेचन (पृ० २३-२५), भावनोत्कटता हा नाटकाचा प्रधानगुण आहे या सिद्धांताचे स्पष्टीकरण (पृ० २६०-२६२) आणि समग्र 'समालोचन' प्रकरण इत्यादिकांचा या संदर्भात अवश्य उल्लेख केला पाहिजे.

गोमकाळयांची कोल्हटकरांच्या नाट्यसृष्टीकडे पाहण्याची दृष्टि आपुलकीची असली तरी तो आपलेपणा आंधळा नाही. त्यांची रसिकता भोळीभावडी नाही. ते धंद्यानें न्यायाधीश आहेत. त्यामुळें कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयांतल्या गुणांचें रसग्रहण त्यांनीं जितक्या तत्परतेनें केलें आहे, तितकेंच त्यांतलें दोषदिग्दर्शन करतांना त्यांनीं स्पष्टपणाचा आश्रय केला आहे. लेखन हा ज्यांचा नेहमीचा धंदा नाही अशा प्रकारच्या साहित्य प्रेमी बुद्धिवान मनुष्यानें अलीकडे रंगभूमीवर न होणाऱ्या किंबहुना, मोठमोठ्या वाचनालयांतसुद्धा न मिळणाऱ्या, नाटकांचा हा परामर्श ज्या रसिक, मार्मिक, आणि अभ्यासपूर्ण वृत्तीनें घेतला आहे तो खरोखरच कौतुकास्पद आहे. विशेषतः कोल्हटकरांचें व्यक्तित्व आणि त्याचा त्यांच्या निर्मितीवर झालेला परिणाम यांच्याकडे वाङ्मयीन गुण किंवा प्रयोगक्षमता यांच्याइतकेंच त्यांनीं दिलेलें अवधान वाचकाला त्यांच्या टीकेच्या सखोलपणाची प्रचीति आणून दिल्यावांचून राहत नाही.

'प्रेमशोधना' च्या जन्माविषयीं लिहितांना त्यांनी केलेलें खालील विवेचन या दृष्टीने संस्मरणीय आहे. ते म्हणतात, 'प्रेमशोधनांत प्रेमासाठीं आत्यंतिक स्वार्थत्याग करणारा कंदन राष्ट्रप्रेमासाठीं असा लोकोत्तर त्याग

करतो असें पहावयास मिळालें असतें तर तें याहिपेक्षां सर्वांना नैसर्गीक वाटलें असतें. कारण 'प्रेमशोधना' च्या निर्मितीचे विचार तात्याच्या डोक्यांत घोळत असतील त्याचवेळीं महाराष्ट्राच्याच नव्हें तर अखिल भारताच्या जीवनात केवळ अभूतपूर्व अशी राष्ट्रीय घटना १९०७ सालींच महाराष्ट्राच्या वायव्य टोकाला,सुरतेला,घडली.परंतु बाह्यजगाचें कांहीहि असो आपलें घरटें व चार चिमुरडीं याच्या विश्वांतच आपले सर्व जीवन भरलें आहे असें समजणारी प्रेमवेडी माता आपल्या चिमुरड्या पलीकडच्या जगाला ओळखत देखील नाही. अशाच प्रकारची घडण तात्यांच्या मनाची होती. म्हणूनच राष्ट्रीय घडामोडींनीं महाराष्ट्रात नवचैतन्याचे वारें सर्वत्र भरलेलें दिसत होते, अशाहि परिस्थितीत त्याना तो राष्ट्रीय वाद आकर्षू शकला नाही. त्यापेक्षां मानवी जीवनांत विषमविवाहामुळें व्यक्तिव्यक्तीच्या जीवनाची कशी होळी होत असते याकडेच त्याचें लक्ष गेलें. कदाचित् त्यांच्या वैचित्र्यप्रिय दृष्टीला 'मतिविकारा' च्या प्रस्तावनेंत विधुरविवाह, पुनर्विवाह असा आपल्या नाटकांच्या विषयाचा क्रम लावतांना त्यानंतर त्यांना विषम विवाह सुचला. म्हणूनहि त्यांनी 'प्रेमशोधनां' त प्रतिपाद्य-विषय विषमविवाह ठरविला असेल. कांहीहि असो अखील भारतीय स्वरू-पाचें राष्ट्रीय आंदोलन त्याच सुमारास महाराष्ट्रांत घडत असतांहि कोल्ह-टकरांचें लक्ष यत्किंचित्‌हि त्याकडे गेलें नाही.'

काकासाहेब खाडिलकराना मात्र या सभोवरच्या राजकीय आंदोल-नाकडे दुर्लक्ष करतां आलें नाही. 'राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास' या तत्वाची मिजास मिरविणारा कीचक त्यानी निर्माण केला.' मति विकार' रंगभूमीवर आलें त्यानंतर दोनच महिन्यांनीं, म्हणजे १९०७ च्या एप्रल महिन्यांत खाडिलकरांचें कीचकवध रंगभूमीवर आलें. आणि त्या नाटकाची यशस्विता – कीचकाच्या मनोवृत्तीचें दिग्दर्शन – सरकारच्याहि नजरेस आलें. 'कीचकवधा' चा कर्ता चिरोल साहेबांचा ऋणानुबंधी बनला. त्यावेळीं नाट्यक्षेत्रांत वावरणाऱ्या या दोन महनीय नाटककारांच्या नैसर्गीक मनोवृत्तींतील भेद सहज दिसून येतो; आणि प्रेमशोधनासारखें अद्भूतरम्य नाटकच तात्यासाहेबांनीं कां लिहिलें याबद्दल थोडासा खुलासा होऊं शकतो.'

(२)

तसें पाहिलें तर कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयाचा सर्वस्पर्शी परामर्श घेणारें पुस्तक यापूर्वीच निघायला हवें होतें. १९२७ सालीं ' कोल्हटकरांची नाटकें ' या नांवाची लेखमाला मी ' मासिक मनोरंजना ' मधे लिहिली ती अशा पुस्तकाची थोडीशी पूर्वतयारी करावी या हेतुनेच ! (गोकर्णीची फुलें या माझ्या पुस्तकांत ती समाविष्ट झाली आहे.) ' या टीकाकाराला डोकें आहे; पण काळिज नाही ' अशी टीका त्या लेखमालेवर एका प्रसिद्ध नाटककारानें केली. खुद्द कोल्हटकरांनीच त्याचें हे मत हंसत हंसत मला सांगितले. त्याचा नीटसा अर्थ मला उमजला नाही. पण बिनडोक्याच्या इसमापेक्षां बिनकाळजाचा मनुष्य टीकाकार व्हायला अधिक अपात्र आहे असें मात्र मला वाटूं लागलें. शिवाय कोल्हटकरांची अनेक नाटकें रंगभूमीवर मी पाहिलीं नव्हतीं. त्या लेखमालेंत टीकेपेक्षां भक्तीची भावनाच अधिक प्रबळ झाली आहे याचीहि मला जाणीव होती. पुढे कधी काळीं – आपल्या काळजाचा भाग थोडासा वाढल्यावर म्हणाना – कोल्हटकरांच्या नाटकांवर शास्त्रशुद्ध, समतोल व अभ्यासपूर्ण दृष्टीतून प्रकाश टाकावा अशी कल्पना पुष्कळ दिवस माझ्या मनांत घोळत होती. १९३४ सालीं कोल्हटकर दिवंगत झाले. त्यावेळीं मी व माडखोलकर या त्यांच्या दोन शिष्यांनी मिळून त्यांच्यावर व्यक्ति आणि वाङ्मय अशा धर्तीचा ग्रंथ लिहिण्याची कल्पना पुढें आली. तो ग्रंथ सर्व दृष्टींनीं परिपूर्ण व्हावा ह्या हेतूनें कोल्हटकरांचा सर्व पत्रव्यवहार व त्यांच्या विविध वाङ्मयकृतींवर झालेल्या सर्व टीका यांचा परामर्श घेऊन मग ग्रंथलेखन करावें असें आम्ही ठरविलें. १९३४ नंतर एक दोन वर्षे त्या दिशेने आम्ही थोडी धडपडहि केली. पण मग हें काम जें एकदां मागें पडलें तें कायमचेंच. आम्ही सिंहाच्या शिकारीची तयारी आरंभिली होती. पण त्याचा शेवट सशाची सुद्धां पारध न होण्यांत झाला. लक्ष्मी आणि कीर्ति यांच्या इतकेच वाङ्मयीन संकल्पहि चंचल असतात हा कटु अनुभव या निमित्तानें मला आला.

कोल्हटकरांच्या मृत्यूला यंदा सोळा वर्षे झाली. त्यांच्या लोकप्रियतेला त्यांच्या हयातींतच लागलेली उतरती कळा या काळांत अधिक

वाढली. टीका, नाट्य व विनोद या तिन्ही क्षेत्रांत जवळ जवळ नव्या संप्रदायाची स्थापना करण्याइतकें प्रतिभा तेज प्रगट करणाऱ्या या प्रभावी साहित्यिकाविषयीची त्याच्या पुढच्या पिढीची उदासीनता कितीहि प्रयत्न केला तरी मला अद्यापि नीट समजूं शकत नाहीं. चांगल्या वाचनालयांत सुद्धां कोल्हटकरांची सर्व नाटकें मिळणें मोठें मुष्किलीचे होऊन बसलें आहे. गेल्या दहा वीस वर्षांत साहित्यांतल्या विविध क्षेत्रांत अग्रभागीं चमकणाऱ्या लेखकांचा कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाशीं फारच थोडा परिचय आहे असें अनेकदां—बहुधा म्हटलें तर तें अधिक खरें होईल—आढळून येतें. इंग्रजीमध्यें केवळ शेक्सपीअरचाच नव्हे तर प्रत्येक शतकांतल्या प्रमुख कवींचा आणि साहित्यिकांचा पुनः पुनः नव्या दृष्टीनें परामर्श घेतला जातो; त्यांच्या वाङ्मयाचें पुनर्मूल्यमापन केलें जातें. वाचकांची रसिकता सखोल व सर्वस्पर्शी करण्याचें आणि साहित्यांत जें जें सन्माननीय पण उपेक्षित असेल त्याचा नव्या पिढीला परिचय करून देण्याचें कार्य अशा प्रकारच्या पुस्तकांनीं होत असतें. David Cecil या प्रसिद्ध टीकाकाराची Hardy, the Novelist आणि Early Victorian Novelist हीं पुस्तकें या संदर्भात उल्लेखनीय आहेत. पण आपल्याकडे ही जाणीवच अद्यापि निर्माण झालेली नाहीं. प्रचलित दुसऱ्या तिसऱ्या दर्जाच्या वाङ्मयाच्या कैवारांत किंवा अधिक्षेपांत आमच्या टीकाकारांची सर्व शक्ति खर्च होत असते. सकाळीं उमलून संध्याकाळीं कोमेजणाऱ्या बागेंतल्या ताज्या फुलांचें आपल्याला कौतुक वाटतें. परंतु संग्रहीं असलेल्या अत्तराची मात्र आपण बहुधा कदर करीत नाहीं. आपल्याला अनेकदां त्याची आठवणहि असत नाहीं." ही परिस्थिति पालटल्याशिवाय वाङ्मयीन रसिकतेची प्रगति होणें कठीण आहे. श्री. गोमकाळे यांच्या या टीकाग्रंथानें कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयाचें चिकित्सापूर्वक वाचन करण्याची इच्छा तरुण पिढींतल्या साहित्यिकांत निर्माण होईल अशी मला आशा आहे.

(३)

देवल, खाडिलकर आणि गडकरी यांना नाटककार या नात्यानें लाभलेली लोकप्रियता कोल्हटकरांना कधींच मिळाली नाहीं. दहा पंधरा वर्षें

ते किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे प्रमुख नाटककार होते. सुशिक्षित मंडळींना, विशेषतः विशी पंचविशींतल्या विद्यार्थ्यांना आणि वाङ्मयप्रेमी लोकांना—त्यांच्या नाटकांचें १९०० ते १९१० या दशकांत विलक्षण आकर्षण होतें. किर्लोस्कर मंडळीचा मुक्काम पुण्याला आला की 'येत्या शनिवारी मतिविकार लावा' अशा अर्थाचे अर्ज डेक्कन कॉलेजमधल्या विद्यार्थ्यांकडून कंपनीच्या व्यवस्थापकाकडे जात असत, अशी आपली एक आठवण वाग्भट देशपांड्यांनी मला सांगितली होती. १९०० ते १९१० च्या दरम्यान 'मूकनायक' हें सौभद्राइतकेंच मराठी रंगभूमीवरलें लोकप्रिय नाटक होतें. या सर्व गोष्टी खऱ्या असल्या तरी 'शारदा' व 'संशयकल्लोळ' 'कीचकवध' आणि 'स्वयंवर,' 'एकच प्याला' व 'भावबंधन' यांनीं मराठी रंगभूमि जशी दीर्घकाळ फुलविली आणि खुर्चीपासून जमिनीपर्यंतचा सारा मराठी प्रेक्षक वर्ग जसा झुलविला, तसें भाग्य कोल्हटकरांच्या कोणत्याहि नाटकाला लाभलें नाहीं.

असें होण्याचीं कारणें अनेक आहेत. प्रेक्षकाच्या भावनेला अंकित करण्याचें कसब गडकरी - खाडिलकरांना जसें साधलें तसें तें कोल्हटकरांना कधीच साध्य झाले नाही. त्यांच्या प्रतिभेला भावनेपेक्षां बुध्दीचा आणि कल्पनेचा विलासच अधिक प्रिय होता. तो सुशिक्षित प्रेक्षकांना गुदगुल्या करी; मोलियर, शेरिडन आणि ऑस्कर वाइल्ड यांची त्यांना आठवण करून देई. कोल्हटकरांचो गुंतागुंतीचीं कथानकें, कोटीप्रतिकोटीच्या चमकदारपणामुळें रंगणारे त्यांचे संवाद, प्रतोदासारखी त्यांची बुद्धिनिष्ठ किंवा मूर्तिभंजक पात्रें इत्यादिकांचें सौंदर्य फक्त तत्कालीन शिकल्या सवरल्या पांढरपेशा वर्गालाच समजणें शक्य होतें. त्यांच्या नाटकांत उग्र,उत्कट अथवा उदात्त भावनांचा संघर्ष, दोन तीन अपवाद वगळले तर, कधीच प्रगट झाला नाहीं. अशा संघर्षातून प्रेक्षकांच्या हृदयाला मिळणारें आवाहन आणि त्याचें होणारें शुद्धीकरण यांचें दर्शन कोल्हटकरांच्या नाटकांत सहसा होत नाही. 'प्रेमशोधन' मधला कंदन ही त्यांची अत्यंत सजीव अशी स्वभावरेखा आहे. इंदिरेवरल्या प्रेमामुळें त्याच्या पापप्रवृत्त मनांत जी क्रांति घडून येते, त्याच्या आत्म्याचा जो विकास होतो, तो खरोखरच हृदयस्पर्शी आहे. केवळ तुलनेनेच पाहिलें तर कीचकापेक्षां किंवा सुधाकरापेक्षा कंदनाच्या स्वभावपरि-

वर्तनांत काव्यालाच नव्हे तर नाट्यालाहि अधिक अवसर आहे. जीवनांत-ल्या एका अत्यंत सूक्ष्म पण चिरंतन सत्याला स्पर्श करण्याचा त्यांत प्रयत्न आहे. असे असून 'प्रेमशोधन' 'कीचकवध' व 'एकच प्याला' या नाटकांची आपण परिणामकारकतेच्या दृष्टीनें तुलना केली तर खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या मानानें कोल्हटकर फार फिक्के वाटतात. त्याच्या प्रतिभेंत सौम्यपणाचा, रसाविष्काराला अडथळा करणाऱ्या बुद्धिजन्य संय-माचा भाग फार आहे. गडकरी आणि खाडिलकर याच्या नाटकांत अनेक ठिकाणीं लगाम मोकळा सोडून तटावरून चौखूर घोडा उडविणाऱ्या वीराची भव्यता आढळून येते. तिचा कोल्हटकरांच्या नाटकात, त्यांच्या कथानकांत रसोत्कर्षाला संधि देणाऱ्या प्रसंगाची वाण नसूनहि अभाव आहे. नदीला महापूर आला की जलदेवतेचें तें तांडव पाहायला लोक धांवत जातात. पण एखाद्या सुंदर तलावांत तरंगांचें जे नर्तन चालतें त्यांत ते रममाण होऊं शकत नाहींत. लोकप्रियतेंत कोल्हटकरांचीं नाटकें त्यांच्या समकालीनांच्या पेक्षा कमी भरली याचें मुख्य कारण त्यांच्या नाटकातला उत्कटतेचा अभाव हेंच आहे.)

श्री. गोमकाळे यांना या गोष्टीची जाणीव आहे. 'मूकनायका'चें विवेचन करतांना ते म्हणतात, 'कोल्हटकरांचे मूकनायक एक मूर्तिमंत काव्य आहे असें म्हटल्यास अतिशयोक्ती होणार नाही. पण या काव्यकल्पना बुद्धिगम्य आहेत. सुशिक्षितांना किंवा सुसंस्कृताना समजण्यासारख्या आहेत. त्यामुळें बुद्धीला चमचमीत अशी मेजवानी मिळते. पण भावनेला हात घातला जाणें शक्य होत नाही.'

पण ही जाणीव असूनहि 'समालोचन' या महत्त्वाच्या व अभ्या-सपूर्ण प्रकरणांत ते म्हणतात, 'कोल्हटकरांच्या प्रतिभेंत कोणत्या गोष्टीची उणीव होती या दृष्टीने त्यांच्या नाट्यवाङ्मयाचा विचार करावा तर त्यांच्या जोडीचा कल्पक नाटककार त्यांच्या शिष्याखेरीज (गडकरी) मराठी वाङ्मयांत अजून जन्माला यावयाचा आहे.'

गोमकाळयांचें हें दुसरें विधान वाचकांना थोडेफार गोंधळांत पड-णारें आहे. कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचे कांही विशेष – कल्पना, चमत्कृती,

विनोददृष्टी, बौद्धिक कुशाग्रता इत्यादि – अतिशय विलोभनीय होते यांत शंका नाही. पण यशस्वी नाटककार व्हायला लागणाऱ्या अनेक गोष्टींचा त्यांच्यांत अभाव होता यांतहि शंका नाही. या वैगुण्यामुळेंच त्यांचीं नाटकें प्रेक्षकांचें भान हरपविण्याइतकीं कधीं रंगू शकलीं नाहींत. देवलाप्रमाणें नाट्यतंत्र त्याना स्वभावतः साध्य नव्हतें. खाडिलकरांप्रमाणें त्याच्यावर प्रभुत्व मिळविण्याचा त्यांनीं कधीं पद्धतशीर प्रयत्नहि केला नाहीं. त्यांची नाट्य-वस्तूची मांडणी एखाद्या संवादात्मक दीर्घकथेसारखी भासते. शारदेचा किंवा कीचकवधाचा प्रारंभ पाहावा. किती कौशल्यानें, काटकसरीने आणि परिणाम-कारकतेनें नाट्यवस्तूचा परिचय तिथें करून देण्यात आला आहे ! नाटकाचा आत्मा असलेल्या संघर्षाचा आणि समस्येचा सहजासहजी पुसला जाणार नाही असा ठसा प्रेक्षकाच्या मनावर उमटविण्याकरिता आपल्या नाटकाच्या प्रारंभी देवलानी व खाडिलकरानी वाक्य नि वाक्य तोलून लिहिलें आहे. एखाद्या क्रीडापटूने बुद्धिबळांतली प्यादीं व मोहरी कुशलतेने मागेपुढें करावींत तशी विविध पात्रें त्यांनीं रंगभूमीवर आणली आहेत व पडद्याआड घालविलीं आहेत. प्रेक्षकाच्या बुद्धीला गुदगुल्या करीत असतांना त्याच्या भावनेची तार चढत जाईल अशी दक्षता घेतली आहे.

याच्या उलट ‘ मतिविकार ’ किंवा ‘ प्रेमशोधन ’ या कोल्हटकरांच्या चांगल्या नाटकाचा आरंभ पाहावा. जपानहून परत आलेल्या चकोराचें त्याचा थोरला भाऊ मनोहर स्वागत करतो हें दर्शविण्यांत व चकोराच्या गैरहजेरींत इकडे घडलेल्या अनेक गोष्टींची मनोहरकडून त्याला माहिती करून देवविण्यांत मतिविकाराचा पहिला प्रवेश खर्ची पडला आहे. चित्रपटांत असला प्रवेश निदान बंदराच्या भव्य दृश्याच्या दृष्टीनें तरी आकर्षक झाला असता ! नाटकांत एखाद्या रस्त्याच्या पडद्यावरच तो उरकून घ्यावा लागत असेल. या प्रवेशांत कोल्हटकर पद्धतीचें काव्य नाही असें नाही. पण ते स्व-तंत्र दृष्टीनें सरस असलें तरी नाट्याचा परिपोष करणारें नाही. मनोहरच्या तोंडून आवश्यक असणारी माहिती वदविण्यांतहि कोल्हटकरांनी सरळ कथनपद्धतीचा अंगीकार केला आहे. ती परिणामशून्य झाली नसती तरच नवल ! कुठलीहि गोष्ट संवाद रूपाने सांगितली की तिला नाट्याचें स्वरूप

येतें, या बाळबोध कल्पनेच्या पोटीं त्यांनीं प्रत्येक नाटकांत असे नाट्यशून्य प्रवेश लिहिले आहेत.

मतिविकारापेक्षा अधिक बांधेसूद व भावनाप्रधान कथानक असलेल्या प्रेमशोधनांत सुद्धां हाच दोष आढळावा ही मोठी नवलाची गोष्ट आहे! पण प्रेमशोधनाचे पहिले दोन प्रवेश असेच नाट्यापेक्षां कथनावर भर देणारे आहेत कथा कादंबरीचें सौंदर्य सपाट प्रदेशांतल्या संचारांतहि व्यक्त होऊं शकतें. पण नाट्य चढउतारानींच रंगतें. हें एका दृष्टीनें नाट्यरचनेचें अगदीं प्राथमिक सूत्र आहे. पण प्रेमशोधनाच्या निर्मात्याचें त्याच्याकडे लक्ष नाहीं. पाहिल्या अंकाचा तिसरा प्रवेश हा त्या अंकांतला खरा नाट्यपूर्ण प्रवेश. कोल्हटकरांनीं हा अंक एकप्रवेशी लिहिला असता तर तो शारदा, भाउबंदकी किंवा मानापमान याच्या पहिल्या अंकाइतका रंगदार होणें अशक्य नव्हतें. आहे त्या स्थितींत मात्र पाहिल्या दोन प्रवेशांत कथेची पूर्वसूत्रें नाट्यशून्य रीतीनें प्रेक्षकांसमोर मांडल्यामुळें, तिसऱ्या प्रवेशाची माधुरी व प्रभाविता कमी झाली आहे.

तंत्रदृष्ट्या नाट्यकथेचें लघुकथा व चित्रपटकथा यांच्याशीं निकटचें साम्य आहे. कादंबरीशी तिचें दूरचें सुद्धां नातें लागत नाहीं. त्यामुळें नाटकांत सूचकतेला, प्रसंगांच्या निवडीला आणि काटकसरीला, परिणामकारक मांडणीला, कथावस्तूच्या विकासांतील एकाग्रतेला, भावनेनें साध्य होणाऱ्या रसपरिपोषाला आणि विविध प्रकारच्या छोट्या छोट्या खटक्यांना कादंबरीपेक्षां फार महत्व आहे. पण 'जन्मरहस्य' हें एक नाटक सोडलें तर कोल्हटकरांनीं नाट्यतंत्राच्या अनेक महत्वाच्या नियमाकडे दुर्लक्ष केलें आहे असेंच दिसून येईल. कादंबरीकार कथानकाकडून उपकथानकाकडे वळतो तसे ते दुय्यम पात्रांकडे व त्यांच्या जीवनांतील लहान सहान घटनांकडे वळतात. त्यामुळें एक किंवा दोन प्रमुख पात्रांवर, त्यांच्यांतल्या संघर्षावर, त्यांच्यापुढे उभ्या राहिलेल्या समस्यावर, त्यांच्या मनोविकासावर आणि त्यातून निर्माण होणाऱ्या भावनापूर्ण आंदोलनावर ते प्रेक्षकांचें लक्ष केंद्रित करू शकत नाहींत. 'वधूपरीक्षा' नाटकाच्या रचनेवर मृच्छकटिकाची उघड उघड छाया आहे. पण ती कथानकाच्या सांगाड्यापुरतीच. रहस्य व

गुंतागुंत या पलीकडे इतरत्र ती आढळत नाहीं. मृच्छकटिकांत चारुदत्त व वसंतसेना यांच्यावर प्रेक्षकांचे लक्ष खिळून राहील अशी शूद्रकाने पदोपदी काळजी घेतली आहे. धुरंधर व त्रिवेणी यांच्या बाबतींत कोल्हटकरांना तें साधलें नाहीं. जरूरीप्रमाणें लहानमोठे हवे तेवढे प्रवेश लिहून गुंतागुंतीचें कथानक केवळ निवेदन केल्यासारखें तें मांडतात. त्यामुळें त्यांच्या नाटकांत देवल ग्वाडिलकरांची नाट्यपूर्णता व परिणामकारकता कधींच येऊं शकली नाहीं.

(५)

असल्या वैगुण्यांची जाणीव कोल्हटकरांना नाट्यलेखनाप्रारंभी झाली असती तर त्यांच्या पुढच्या नाटकांचें स्वरूप संपूर्णपणें निराळें झालें असतें, असे अनेकदां माझ्या मनांत येतें. त्यांची रसिकता, मार्मिकता, कल्पकता आणि सौंदर्य दृष्टि हीं सर्वश्रेष्ठ दर्जाची होती. पण त्यांनी प्रेक्षकाच्या, तटस्थाच्या किंवा टीकाकाराच्या दृष्टीने स्वतःच्या कृतींना सहसा पाहिलेंच नाहीं. ललितकृतींचीं परीक्षणें ते अत्यंत रसिकतेने व निस्पृहपणें करीत. पण तीच कसोटी स्वतःच्या कृतींना लावून त्यातून निष्पन्न होणारें निष्कर्ष मान्य करण्याचें सामर्थ्य त्यांच्यामध्यें नव्हतें. जीवनांत काय किंवा वाङ्मयांत काय, कठोर आत्मपरीक्षण ही अतिशय अवघड गोष्ट आहे हेंच खरें! तसें आत्मपरीक्षण कोल्हटकरांनीं कधींच केलें नाहीं.

आपल्या मर्यादा व शक्ति यांची जाणीव असलेला कलावंत प्रगतिशील होण्याचा संभव असतो. असंतोष हा ऐश्वर्याप्रमाणें निर्दोष कलेचाहि पाया आहे याची जाणीव कोल्हटकरांच्या टीकावाङ्मयांत स्पष्टपणें दिसते. पण त्यांच्या कलानिर्मितीत मात्र तिला महत्वाचें स्थान मिळालें नाही. उदाहरण म्हणून त्यांच्या 'माया – विवाह' या नाटकाचा उल्लेख करतां येईल. हें त्यांचें शेवटचें नाटक. शेंडेफळ म्हणून सर्वांत लहान असलेल्या अपत्यावर जसें मातापित्यांचें अधिक प्रेम असतें, तसा लेखकालाहि आपल्या अंतिम कलाकृतीविषयीं आपलेपणा वाटणें स्वाभाविक आहे. पण असला आपलेपणा कधींहि आंधळा असतां कामा नये. हा दंडक कोल्हटकर पाळूं शकले नाहींत.

'माया – विवाह' हें एक नीरस नाटक आहे. त्याच्याविषयी गोमकाळे म्हणतात, 'कथानकांतील सर्वच घटना कृत्रिम व अशक्यप्राय आहेत. भाषा अत्यंत बोजड आहे.. ...रसिक मनाची पकड घ्यावयास ते असमर्थ आहे.'

पण खुद्द कोल्हटकरांचें आपल्या या नाटकाविषयी काय मत होतें तें पाहिलें म्हणजे कलावंताच्या आत्मपूजक वृत्तीतूनच किती विचित्र आत्म-वंचना निर्माण होते याचे आश्चर्य वाटल्या वाचून राहत नाही.ता० ८-११ २९ रोजीं मला पाठविलेल्या पत्रात ते लिहितात, 'माझें नवें माया – विवाह आपल्याकडे आठ दहा दिवसात रजिस्टर्ड पोस्टानें पाठवून देतो. काळजी-पूर्वक वाचून त्यात कोणते भाग गाळण्यासारखे आहेत हे कळवावें. माझ्या मतें माझ्या सर्व नाटकात ते अत्यंत चटकदार (Sensational) झाले आहे. त्यात स्वगत भाषणे नाहीत. संगितासारखे अस्वाभाविक प्रकार त्यांत खपणार नाहींत.' त्यानंतर ता० २८ -- ११ – २९ रोजीं त्यांनी पाठविलेल्या पत्रांत खालील मजकूर आहे. 'हल्लीच्या स्त्रीस्वातंत्र्याच्या काळांत स्त्रियावर बलात्काराचे व फसवणुकीचे प्रसग येणें अपरिहार्य आहे. त्यामुळें त्यांस धोक्याची सूचना मिळणेंहि आवश्यक आहे. या नाटकाचा विषय कितीहि अप्रिय असला तरी तो नाटक रूपानें लोकांपुढें येणें जरूर होतें. तथापि मृत्युपत्र, बलात्कार, नोंदणीच्या कायद्यान्वयें विवाह, इत्यादि आर्यसंकृतीस परकीय वाटणारे प्रकार या नाटकात असल्यामुळें व प्रतिनायक फारच दुष्ट दाखविला गेल्यामुळें नाटक लोकप्रिय होण्याचा फारसा संभव नाही. तथापि तें कलेच्या दृष्टीनें चागलें ठरल्यास माझे श्रम सफल झाल्यासारखे होतील.'

वरील उताऱ्यावरून कोल्हटकरांची आपल्या या नाटकाविषयीं फार मोठी अपेक्षा होती हें दिसून येईल. पण ती प्रत्यक्षांत मुळींच उतरू शकली नाहीं. कुठल्याहि लेखकाची प्रत्येक कृति अतिशय उच्च दर्जाची होणें शक्य नसतें हे खरें आहे. पृथ्वीवर सपाट जमीन फार. टेकड्या, डोंगर व पर्वत त्या मानानें थोडे. आणि गौरीशंकरासारखी गगनचुंबी गिरीशिखरें तर अगदीं विरळच! कलेचेंहि तसेंच आहे. त्यामुळें मायाविवाह एक सामान्य नाटक झालें याबद्दल कोल्हटकरांना कुणी बोल लावणार नाही.

त्यांना सामान्यपणा त्यांच्या लक्षांत येऊं शकला नाही याचें मात्र राहून राहून आश्चर्य वाटतें. कांहीं माणसें रातांधळी असतात. तसे बहुतेक कलावंत फक्त स्वतःच्या दोषाविषयी अंध होतात की काय कुणाला ठाऊक! खाडिलकरांच्या बाबतींत सुद्धा शेवटी शेवटी असेंच झालें. 'सावित्री' आणि 'त्रिदंडी संन्यास' या त्यांच्या नाटकांत अमुक किंवा तमुक तत्वज्ञान आहे म्हणून त्यांच्या भक्तांनीं कितीहि डांगोरा पिटला तरी 'भाऊबंदकी' व 'कीचकवध' वाचणाराला ती त्यांची नाटकें आहेत हें खरें सुद्धा वाटत नाहीं. शारदा लिहिल्यानंतर अठरा वर्षे आयुष्य लाभूनहि देवलांनी एक सुद्धां स्वतंत्र नाटक लिहिलें नाहीं याचें कारण त्यांच्या ठिकाणी हा आंधळे-पणा नव्हता हेंहि असूं शकेल. आयुष्यांतल्या शेवटच्या आठ दहा वर्षांत कुणी कादंबरी लिहायला सांगितली कीं वामनराव जोशी त्या विनंतीला झटकन् नकार देत. त्याचेंहि मर्म हेंच असावें! गडकऱ्यांना दीर्घायुष्य लाभलें असतें तर त्यांच्या बाबतीत काय घडलें असतें हा तर्क करणें मोठें कठीण आहे. पण 'प्रेमसंन्यास' आणि 'पुण्यप्रभाव' यांना अपूर्व लोकप्रियता लाभली असूनहि 'एकच प्याला' लिहितांना त्यांनी स्वतःतले दोष ज्या कसोशीने कमी करण्याचा प्रयत्न केला, स्वतःच्या कलेवर सफाईने जी शस्त्रक्रिया केली, ती लक्षांत घेतली म्हणजे त्यांच्या अकाली झालेल्या मृत्यूने मराठी नाट्यवाङ्मयाचें केवढें मोठें नुकसान झाले याची कल्पना करता येते. कोल्हटकरांच्या नाट्यसंप्रदायाचा खराखुरा विकास त्यांच्या पुढल्या कृतींत निःसंशय होऊं शकला असता.

गडकरी मूलतः कोल्हटकर संप्रदायाचे नाटककार आहेत ही गोष्ट पराचा पारवा करून आपल्याला अनुकूल असलेले निष्कर्ष काढणारे काही प्रकांड पंडित वगळले तर सर्वसामान्य रसिक वाचकाला मान्य होण्यासारखी आहे. त्यामुळेच मुख्य कथानकाला दिलेली उपकथानकांची जोड, त्या सर्वांची चित्रविचित्र गुंतागुंत, त्या गुंतागुंतीमुळे होणारा रसभंग, नाट्यापेक्षां कथनावर ठिकठिकाणीं दिलेला भर इत्यादि कोल्हटकरांची वैगुण्यें त्यांच्या नाटकांतहि आढळतात. पावलोपावली चमकणाऱ्या अलंकारिकतेमुळे त्यांची भाषा कोल्हटकरांहूनहि कृत्रिम झाली आहे. असें असूनहि देवल-खाडिल-

करांनीं स्तिमित व्हावें असें यश त्यांनीं रंगभूमीवर मिळविलें. या यशाच्या मुळाशी कोल्हटकर-संप्रदायाचीं वैशिष्ट्यें -विविध व विपुल विनोद, चतुर व खटकेबाज संवाद, चमत्कृतिजनक किंवा कल्पनारम्य वातावरण, बुद्धीला गुदगुल्या करणाऱ्या हरतऱ्हेच्या सौंदर्याचा आविष्कार--होती यात शंकाच नाही. पण केवळ या गुणांमुळे रंगभूमि जिंकतां येणें शक्य असतें तर कोल्हटकरांच्या पदरांतहि तें यश निश्चितपणें पडलें असतें. ही वैशिष्ट्यें हा गडकऱ्यांच्या प्रतिभेचा शृंगार आहे. तो तिचा आत्मा नव्हे. गडकऱ्यांच्या नाटकांना जें अपूर्व तेज चढलें तें त्यांच्या उद्दाम कविमनाच्या उच्छृंखल विलासामुळे! लीलेचें वैधव्य दुःख वर्णन करायचें असो अथवा दारूनें भरलेल्या एकच प्याल्याचें चित्र रेखाटायचें असो, त्यांची प्रतिभा वाक्यावाक्याला विद्युल्लतेप्रमाणें चमकू लागे. प्रेक्षकांच्या मनाचा आणि हृदयाचा कोंपरा उजळीत ती आपल्या नर्तनांत दंग होते. कालिदास, बाण किंवा शेले यांची आठवण व्हावी अशीच त्यांची काव्य प्रतिभा आहे. भव्यता, रम्यता, रुद्रता ही सारी जणुं कांहीं तिला खेळणी वाटतात. राजसंन्यासाच्या पहिल्या प्रवेशांतला संभाजी व तुळशी यांचा संवाद किंवा त्याच्या शेवटच्या प्रवेशांतला संभाजी व साबाजी यांचा हृदयंगम वाग्विलास गडकऱ्यांच्या या काव्यशक्तीची कल्पना आणून देण्याला समर्थ आहे, असें म्हणणें म्हणजे एका दृष्टीने तिला अन्याय करण्यासारखें आहे. त्यांच्या पांचहि नाटकांत अशीं स्थळे सर्वत्र विखुरलीं आहेत. प्रणयिनीनें प्रियकराला पाठविलेलें कोरें पत्र दाखवून प्रेक्षकांच्या डोळयांत पाणी उभें करण्याचें सामर्थ्य केवळ त्यांच्याच प्रतिभेंत होतें. या बाबतीत त्यांची बरोबरी दुसरा कुणीहि मराठी नाटककार करूं शकला नाही. त्यांचें काव्य म्हणजे कोल्हटकरांप्रमाणें नुसती कल्पना चमत्कृति किंवा केवळ चतुर कोटिक्रम नाही. जिवंत भावनेच्या अखंड ओघांत त्यांचें वाक्य नि वाक्य नाहून निघालें आहे असें वाटतें. त्यांचीं पात्रें आपलीं सुखदुःखें सांगु लागलीं, त्यांचे संघर्ष रंगू लागले, म्हणजे महापुरांची आठवण होते. असले उद्दाम, उत्कट पाताळांत पाय रोवून आकाशाला हात लावणारें कविमन कोल्हटकरांना लाभलें नव्हतें. गुरु शिष्याच्या लोकप्रियतेंत विलक्षण अंतर पडलें तें मुख्यतः प्रतिभेच्या या भेदामुळें!

(७)

नाटककार या नात्यानें कोल्हटकर लोकप्रिय कां राहूं शकले नाहीत याची ही थोडीशी मीमांसा झाली. पण एवढ्या वरून ते सामान्य प्रतीचे नाटककार होते असा ग्रह करून घेणारे व तो अभिनिवेशानें मांडणारे अलीकडचे टीकाकार फार मोठी चूक करतात असें मला वाटतें. ते ऐतिहासिक दृष्टीनें मराठी नाट्यवाङ्मयाकडे पाहतच नाहींत. या विकासाचा इतिहास निःपक्षपातीपणानें लिहिणाराला कोल्हटकरांचें मोठेपण निर्विवादपणें मान्य करावें लागेल. वरितनय रंगभूमीवर गाजूं लागल्यानंतर देवलांनी लिहिलेल्या शारदेचे संवाद किर्लोस्करांच्या परंपरेपेक्षां किती निराळ्या प्रकारचे, किती चतुर, मार्मिक व मनोवेधक झाले आहेत हें लक्षांत घेण्याजोगें आहे. मानापमान लिहितांना खाडिलकरांनीं मूकनायक पूर्णपणें पचविलें होतें याबद्दल कोण संशय घेईल ! खाडिलकरांचें बायकांचे बंड हें नाटक सुद्धां या विशिष्ट दृष्टीनें अभ्यसनीय आहे. त्याच्यावर कोल्हटकरांच्या नाट्यलेखनाची दाट छाया आहे. देवल व खाडिलकर या समकालीनांवर अप्रत्यक्ष रीतीनें झालेले कोल्हटकरांच्या विनोदचातुर्याचे, मुग्धशृंगाराचे, कल्पनारम्य वातावरणाचे आणि कुशल संवाद रचनेचे संस्कार बाजूला ठेवले तरी गडकरी व वरेरकर हे दोन श्रेष्ठ नाटककार याच संप्रदायानें घडविले असें अभ्यासकाला स्पष्टपणें दिसून येईल. गडकरी अय्यांचे गुरु असले आणि माधवराव जोशांच्या अनेक विडंबनांना निरनिराळ्या परकीय नाटककारांनीं स्फूर्ति दिली असली तरी ज्या विनोदाच्या शक्तीनें त्यांनी लोकप्रियता मिळविली तिची प्राणप्रतिष्ठा मराठी नाट्यवाङ्मयांत कोल्हटकरांनींच केली होती हें विसरणें कृतघ्नपणाचें ठरेल. रांगणेकरांच्या नाटकांत आकर्षक वैशिष्ट्यें फारच थोडीं असतात. तथापि त्यांच्या नाटकांना जी थोडीफार रंगत येते ती अधून मधून येणाऱ्या चतुर अथवा चटकदार संवादांनीं. ही संवाद पद्धती सर्वस्वी कोल्हटकरांच्या वळणाची आहे. मूकनायकाला एकें काळीं जी विलक्षण लोकप्रियता लाभली होती तिचें मूळ त्याच्या विषयांत, कथानकांत अथवा स्वभाव रेखनांत नाहीं. तें मराठी शारदेनें पूर्वी कधींहि न ऐकलेल्या मार्मिक, मोहक संवादांत आहे. मोलियर, शेरिडन किंवा ऑस्कर वाइल्ड यांच्या पंक्तीत मानानें बसूं शकणाऱ्या प्रतिभावंताचा तो वाग्विलास आहे.

(८)

पण एकीकडे विनोदाला प्राधान्य देऊन दुसरीकडे गांभीर्याचा अविष्कार करणाऱ्या नाट्यरचनेचा कोल्हटकरांनीं अंगीकार केला. त्यामुळेंच त्यांच्या नाटकांना एक प्रकारचा दुबळेपणा आला. प्रेमशोधन व जन्मरहस्य हीं दोन नाटकें सोडलीं तर त्यांच्या इतर नाटकांत गंभीर नाट्याचा परिपोष करूं शकणाऱ्या व्यक्तित्वाचें किंवा प्रतिभेचें सहसा दर्शन होत नाहीं. मूक-नायक नाटकांतला नायक नायिकेच्या मनाच्या परीक्षेकरितां मुक्याचें सोंग घेणारा. प्रतिनायकानें एक राज्य गिळंकृत करण्याकरितां बहिऱ्याची बतावणी केलेली. नायकनायिकांची पहिली भेट किंवा प्रतिनायकाची हकालपट्टी या घटना सर्वस्वी विनोदी पद्धतीनें फुलविलेल्या. साहजिकच हें मोलियर-शेरिडनच्या धर्तीचें सुंदर विनोद-प्रधान नाटक व्हायला हरकत नव्हती. पण अशा तऱ्हेच्या आकर्षक विनोदी चौकटींत तिला साजेसें चित्र कोल्हट-करांनीं बसविलें नाहीं. याच नाटकांत त्यांनीं मद्यपानाच्या दुष्परिणामासा-रखा तिव्र विषय आणला. त्याच्या अनुषंगानें एक चमत्कृतिपूर्ण पण निर्माण केला. एका राजकन्येचें प्रेम एका दरिद्री तरुणावर बसतें असें दाखवून तिच्यापुढें प्रेम की प्रतिष्ठा हा पेंचप्रसंग आणून ठेवला. मात्र यापैकीं कुठलीहि गोष्ट तिव्रतेनें, उत्कटतेनें, पूर्णत्वानें अथवा रसभरित रीतीनें चित्रित केली गेली नाहीं.

मतिविकारांतहि असेंच झालें आहे. त्यांतला म्हातारा आनंदराव स्वतः तरुण सरस्वतीशीं लग्न करतो. पण वैधव्य प्राप्त झालेली आपली मुलगी चंद्रिका हिला मात्र तो पुनर्विवाहाची परवानगी देत नाहीं. स्वतःला सनातनी पुढारी समजणारा विहार आपल्या या बहिणीच्या पुनर्लग्नाला विरोध करतांना पदोपदीं मोठें उदात्त तत्वज्ञान प्रतिपादन करतो. दुर्दैवानें माझी बायको मेली तर मी सहज संन्यास वृत्तीनें राहीन असें तो मोठ्या ऐटींत बोलून जातो. पण विधुरावस्थेचा पहिला चटका बसतांच शेवटीं बिचारा बुरखा घेतलेल्या स्वतःच्या बायकोवरच भाळतो. या दोघा बाप-लेकांची फटफजिती मतिविकाराच्या मुख्य विषयाला परिपोषक होईल अशीच आहे. या पात्रांच्या निर्मितींत कोल्हटकरांच्या विनोदी प्रतिभेचें मोहक

दर्शन होतें यांत शंका नाही. पण या पात्रांच्या जोडीने नाटकांत मनोहरासारखें उदात्त पात्र घालून आणि त्याच्याबद्दल सरस्वतीच्या मनांत अभिलाषा निर्माण करून त्यांनीं या गंभीर सूत्राला प्राधान्य दिलें. त्यामुळें नाटक रसोत्कर्षाच्या दृष्टीनें द्विधा झालें. 'मूकनायक' व 'मतिविकार' हीं शुद्ध विनोद प्रधान नाटकें (Comedies) म्हणून लिहिलीं गेली असतीं तर तीं अधिक सुटसुटीत, वैशिष्टयपूर्ण व परिणामकारक झालीं असतीं, असे विचारांतीं मनांत आल्यावाचून राहत नाहीं.

(९)

मात्र गांभीर्य व विनोद यांचा हा जो संकर कोल्हटकरांच्या नाटकांत झाला त्याबद्दल कलावंत या नात्यानें त्यांना जबाबदार धरणें अरसिकपणाचेंच नव्हे तर अन्यायाचेंहि होईल. ते नाटककार म्हणून उदयाला आले तो काळ मोठा विचित्र होता. मराठी रंगभूमीचाच नव्हे तर महाराष्ट्रीय समाजाचाहि संक्रमणकाळ होता तो! राजकीय व सामाजिक जागृतीची ती पहाट होती. नवें व जुनें यांच्यांतला संघर्ष जीवनाच्या प्रत्येक क्षेत्रांत कमी अधिक प्रमाणांत सुरू झाला होता. केवळ नाट्यकलेच्या दृष्टीनें पाहिलें तर संगीत रंगभूमीवर संस्कृत नाटकांचा पगडा होता. उलट गद्य रंगभूमीवर शेक्सपीअर प्रभुत्व गाजवीत होता. नाटककार म्हणून रसिकांपुढे येणाऱ्या नव्या प्रतिभावान लेखकाला संगीताची आणि शृंगारप्रधान संस्कृत नाटकांची परंपरा सर्वस्वीं झुगारून देणें शक्य नव्हतें. पण इंग्रजींतून परिचित झालेल्या जागतिक कीर्तीच्या श्रेष्ठ नाटककारांपासून मिळालेली स्फूर्ति त्याला प्रगतीचे नवे नवे मार्ग दाखवीत होती. शेक्सपीअरच्या सुखातिकेंतल्या अनेक विशेषांची कोल्हटकरांच्या पहिल्या नाटकांवर छाया पडली आहे ती याच कारणामुळे!

पण प्रकृतिधर्माच्या दृष्टीनें शेक्सपीअर हा त्यांचा आदर्श होणें शक्य नव्हतें. तो खाडिलकरांनाच पचनीं पाडता आला. कोल्हटकरांच्या प्रतिभागुणांच्या दृष्टीनें मोलियर त्यांना अधिक जवळचा होता. साहजिकच त्याच्या पद्धतीचें नाट्य त्यांच्या नाटकांत सुरस रीतीनें आविष्कृत झालें. हॅम्लेट किंवा मॅकबेथ सारख्या शोकांतिका लिहिणें त्यांना कधीच जमलें नसतें. त्याला लागणारें प्रभावी कवि मन किंवा तात्विक जीवनदर्शन गडकरी--

खाडिलकराप्रमाणें त्यांना लाभलें नव्हतें. चमत्कृतिजनक दृश्यें किंवा गुंतीगुंतीचीं कथानकें विनोदी नाटकांत शोभून जातात. भावगंभीर किंवा जीवनदर्शक नाटकांत तीं थोडीफार विसंगत वाटतात.कळत न कळत रसहानि करतात.

ललित कृतींतले अनेक दोष लेखकाच्या प्रतिभेपेक्षां काळानें किंवा परिस्थितीनें निर्माण केलेले असतात. हें लक्षांत घेतलें म्हणजे कोल्हटकरांची नाट्यप्रतिभा विनोदाला पूर्णपणें पोषक असूनहि हास्य व गांभीर्य यांच्यामधें ती हेलकावे घेत कां राहिली याचा उलगडा होतो. भावबंधनासारखी सुखांतिका १९१८ सालीं लिहितांना सुद्धां गंभीर आणि करुण घटनांचा आश्रय केल्यावांचून गडकऱ्यांना राहवलें नाहीं. मग त्याच्या आधीं दीड दोन तपें नव्या रचनेचा मार्ग चोखाळणाऱ्या कोल्हटकरांना तो धीर झाला नसला तर त्यांत नवल कसलें ?

(१०)

कोल्हटकरांच्या नाट्यवाङ्मयाचें मूल्यमापन करतांना त्यांचें व्यक्तित्व आणि त्यांच्या प्रतिभेचा प्रकृतिधर्म यांच्याकडेहि दुर्लक्ष करून भागणार नाही. ते स्वभावतः सौम्य प्रकृतीचे होते. त्या मृदुत्वांत सौंदर्योपासनेंतून निर्माण होणाऱ्या सौजन्याइतकाच सामान्य संसारी मनुष्याच्या अंगीं असलेल्या भित्रेपणाचाहि भाग होता. गडकऱ्यांसारखा, महाकवीशी तुल्यबल असा नाटककार, किंवा खाडिलकरासारखा प्रखर मनोवृत्तीचा तत्वनिष्ठ नाटककार आपल्या कथावस्तूकडे ज्या दृष्टीनें पाहूं शकेल तिचा त्यांच्या ठिकाणीं अभाव होता. सामाजिक सुधारणचे कट्टे पुरस्कर्ते म्हणून कोल्हटकरांचा वारंवार उल्लेख होत असला तरी त्यांच्यांत आगरकरांचा बुद्धीला जागृत करणारा कडवेपणा किंवा हरिभाऊंचा भावना हलविणारा जिव्हाळा आढळत नाहीं. ते उदयाला आले त्याकाळीं महाराष्ट्राचें वैचारिक जीवन दुभंगलें होतें. सामाजिक सुधारणा विरुद्ध राजकीय सुधारणा असे अटीतटीचे पक्ष पुढाऱ्यांत, साहित्यिकांत, विचारवंतांत आणि समाजसेवकांत पडले होते. कोल्हटकरांचे चुलते रावबहादुर वामनराव कोल्हटकर हे मध्यप्रांतांतले बिनीचे सामाजिक पुढारी होते. त्यांचे संस्कार श्रीपाद कृष्णांच्या मनावर लहानपणीं निःसंशय झाले असले पाहिजेत. खुद्द त्यांच्या

प्रतिभेंतहि भावनेपेक्षां बुद्धि आणि कल्पना या शक्तीच अधिक प्रबळ असल्यामुळे सामाजिक सुधारणेचा त्यांनीं जो पुरस्कार केला तो सौम्य बुद्धिनिष्ठ भूमिकेवरूनच ! नाटकापेक्षां सुदाम्याच्या पोह्यांत हा कैवार अधिक तिव्र व भेदक वाटतो हें खरें. पण तो भेदकपणा सुद्धां कोल्हटकरांच्या वाङ्मयीन गुणांतून निर्माण झाला आहे; त्यांच्या सामाजिक मनाच्या स्फोटां-तून नव्हे. उपहास, उपरोध इत्यादि हत्यारें अत्यंत कुशलतेनें चालविणाऱ्या त्यांच्या विनोदी प्रतिभेचा तो विजय आहे.

या प्रकृतिधर्मामुळेंच त्यांच्या नाटकांचें स्वरूप सर्व दृष्टींनीं सौम्य राहिलें. शॉ सारखे विनोदी पण प्रखर नाटक लिहिणें ही त्यांच्या प्रतिभेच्या आटोक्याबाहेरची गोष्ट होती असें नाहीं. पण हें नवें वळण तिला कधींच लागलें नाही. कॉलेज सोडतांना ज्या कल्पनारम्य सृष्टींत त्यांची प्रतिभा विहार करीत होती तिचाच पगडा त्यांच्या वाङमयावर आमरण राहिला. समाजजीवन त्यांनीं पाहिलें नाहीं असें नाही. पण तें सारें तेल्हारा, खामगांव, जळगांव–जामोद असल्या आडगांवीं राहून आणि तिथेंहि जें कांहीं पाहिलें तें सामान्यतः तटस्थ प्रेक्षकाची वृत्ति स्वीकारून. राजकीय चळवळींत तर राहोच, पण कुठल्याहि सामाजिक कार्यांत त्यांनीं हिरीरीनें उडी घेतली नाहीं. त्यांच्या बुद्धीची तीव्रता व सामाजिक प्रश्नांची चिकित्सा करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य 'दुटप्पी कीं दुहेरी' 'श्यामसुंदर' या कादंबऱ्यांत स्पष्टपणें प्रगट झालें आहे. पण ही मुख्यतः विश्लेषणाची शक्ति होती. तिच्यांत संयोजनाचें सामर्थ्य नव्हतें. विश्लेषण टीकावाङ्मयाला उपकारक ठरतें. परंतु उत्कृष्ट ललित कृति निर्माण व्हायला प्रतिभावंताच्या संयोजक शक्तीचा स्वच्छंद विलास आवश्यक असतो. ही संयोजक शक्ति समाजजीवनाशी उत्कटतेनें समरस होणाऱ्या लेखकांतच प्रभावी स्वरूपांत आढळते. ज्यांना कोणत्याहि कारणानें समाजजीवनाशीं, त्यांच्या विविध सुखदुःखाशीं एकरूप होतां येत नाहीं त्यांची वाङ्मयसृष्टि कल्पनारम्यतेचें कवच फोडून कधींच बाहेर पडूं शकत नाहीं. या दृष्टीनें फडक्यांच्या कादंबऱ्या व कोल्हटकरांचीं नाटकें यांची तुलना करून पाहण्याजोगी आहे. टीकाकार, कोल्हटकरांविषयीं कुसमावती देशपांडे यांनीं जें विवेचन केलें आहे तेंहि या संदर्भांत उल्लेखनीय आहे.

टीका वाङमयांत चिपळूणकर युग संपल्यावर कोल्हटकर युग सुरू झालें हें सांगून त्या म्हणतात, 'त्यांच्या टीकालेखांच्या द्वारां इंग्रजी टीका पद्धतीप्रमाणें वाङ्मयकृतीचें विवेचन सुरू झालें. वाङ्मयासंबंधीच्या तात्विक व तंत्रविषयक प्रश्नांची चर्चा होऊं लागली. टीकालेखनांत एक प्रकारची सुरसता व कल्पकता येऊं लागली. त्यामध्यें सौष्ठव व आत्मविश्वासाचें सामर्थ्य आलें. या दृष्टीनें कोल्हटकरांच्या संप्रदायानें मराठी टीकेच्या वैभवांत बहुमोल भर घातली. पण त्याबरोबर खोल दृष्टीनें पाहूं लागल्यास त्यांत पूर्वीच्या समाजजीवनाची जवळीक टिकलेली दिसत नाहीं. ही जवळीक चिपळूणकर-आगरकरांच्या काळीं होती. कोल्हटकरांनी देखील समाजसुधारकांचीं बिरुदें लावली होतीं. पण त्यांचा पिंड खरा कल्पनारम्यतेचा! त्यांचा काळ हा वाङ्मयांतील कल्पनारम्यतेच्या प्रारंभाचा होता. या दृष्टीनेंच त्यानीं साहित्यांतल्या सौंदर्याची चिकित्सा व रसग्रहण केलें.'

(११)

श्रीपाद कृष्ण साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष झाले तेव्हां अच्युतराव कोल्हटकरांनीं 'दोन तात्या' या मथळ्याचा एक सुरस लेख लिहून त्यांत कोल्हटकर व केळकर यांची मोठी मार्मिक तुलना केली होती. त्या लेखांत अच्युतरावांनीं सेंट हेलिना बेटात अडकून पडलेल्या नेपोलियनशीं श्रीपाद कृष्णांचें साम्य दर्शिवलें होतें. खामगांव किंवा जळगांव-जामोद असल्या आडबाजूच्या गांवीं कोल्हटकराचें सारें आयुष्य गेलें. त्यामुळें त्यांचा बदल-लेल्या समाजजीवनाशीं व त्यांतल्या विविध संघर्षांशीं जेवढा निकटचा व जेवढा उत्कट संबंध यायला हवा होता तेवढा आला नाहीं. ते काळा-बरोबर धांवू शकले नाहींत. त्यांच्या वाङ्मयाला अवेळीं जुनी कळा येण्याचें मुख्य कारण हें आहे असा अच्युतरावांच्या प्रतिपादनाचा मतितार्थ आहे. त्यांत सत्यांश नाहीं असें नाहीं. पण तें पूर्ण सत्य मात्र नाहीं. वकिलीच्या धंद्याच्या निमित्तानें कोल्हटकरांचे वास्तव्य पुणें, मुंबई किंवा नागपूर अशा मोठ्या शहरांत झालें असतें तर त्यांचें नाट्यतंत्र निश्चित सुधारलें असतें. रंगभूमीशीं दैनंदिन परिचय राहिल्यामुळें त्यांच्या नाटकांचें स्वरूप अधिक नीटनेटकें झालें असतें. त्यांच्या कांहीं नाटकांना कदाचित अधिक

लोकप्रियताहि लाभली असती. पण त्यांचे नाट्यविषय बदलले असते, त्यांचीं कथानकें खाडिलकरांच्या प्रमाणें उग्र संघर्षांनीं नटलीं असतीं किंवा गडकऱ्यांप्रमाणें काव्यात्मतेनें रंगून गेलीं असतीं असें मात्र वाटत नाहीं. मोठ्या शहरांतसुद्धां श्रीपाद कृष्ण तिथल्या मोठमोठ्या घडामोडींपासून अलिप्तच राहिले असते. खामगांव जळगावला न पाहूं शकलेल्या गोष्टी तिथें ते पाहूं शकले असते. पण त्या गोष्टींचा संस्कार त्यांच्या वाङ्मयाला अगदीं निराळें वळण लावण्याइतका त्यांच्या मनावर झाला असता ही कल्पना बहुधा कल्पनाच ठरली असती! त्यांची मूळची वृत्तिच कल्पनारम्यतेंत रमून जाणारी, हरतऱ्हेच्या सौंदर्याशी नाजुक क्रीडा करणारी, चार भिंतींच्या आंत बसून जगांतले सौम्य संघर्ष पाहणारी आणि भावनेपेक्षां बुद्धीनें त्यांचा विचार करणारी अशी होती. स्वभावतः ते सौंदर्यपूजक होते. सामर्थ्याची किंवा साधुत्वाची पूजा हा त्यांच्या व्यक्तित्वाचा किंवा प्रतिभेचा स्थायीभाव मुळींच नव्हता.

(१२)

कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचे आत्मीय गुण आणि तिच्या वर उल्लेखलेल्या मर्यादा लक्षांत घेऊन त्यांच्या नाट्यवाङ्मयाकडे पाहिलें म्हणजे महाराष्ट्रीय रंगभूमीच्या विकासाला त्यांचें किती साहाय्य झालें याची नीट कल्पना येते. मराठी नाट्यकलेला पौराणिक कथानकांच्या चाकोरीबाहेर त्यांनींच काढले. स्वतंत्र कल्पनारम्य नाटकांचे पहिले प्रभावी प्रवर्तक तेच होते. नाट्यसंवाद म्हणजे केवळ कथा सांगण्याचें एक साधन हा प्रेक्षकांचा समज त्यांच्या नाटकांनींच दूर केला. नर्म विनोदानें नटलेले आणि मधुर कल्पनांनीं फुललेले संवाद वीरतनय, मूकनायकांसारख्या त्यांच्या नाटकांतूनच मराठी रंगभूमीला पूर्णपणें परिचित झालें. मराठी नाटकांत पुढें विनोदाची जी खुमासदार वाढ होत गेली तिचें सारें श्रेय त्यांच्या या बाबतींतल्या गुरुत्वालाच दिलें पाहिजे. त्यांच्या नाटकांत कल्पनारम्यतेला प्राधान्य असलें तरी नाट्यकला जीवन सन्मुख करण्याच्या कामीं त्यांचा पुष्कळच उपयोग झाला. उत्कटता (Passion) या एका गुणाच्या अभावी त्यांचीं नाटकें दीर्घकाळ रंगभूमीवर टिकलीं नाहीत. पण मराठी नाट्यकला पुरोगामी आणि

सौंदर्यनिष्ठ करण्याच्या कामीं त्यांनीं बजावलेली कामगिरी अपूर्व आहे, त्यांच्या नाटकांचा अभ्यास भावी नाटककरांना व वाङ्मयप्रेमी रसिकांना अत्यंत आवश्यक आहे. तीं अभ्यासण्याची इच्छा वाचकाच्या मनांत निर्माण व्हावी, इतकेंच नव्हे तर त्यांत त्याला सर्व प्रकारचें साहाय्य व्हावें अशीच गोमकाळ्यांच्या टीकात्मक पुस्तकाची रचना आहे. 'परीक्षणाची भूमिका,' 'नाटक आणि प्रयोगक्षमता' व 'समालोचन' हीं तीन प्रकरणें वाचून त्यांची विद्वत्ता व रसिकता यांच्याविषयीं सर्वसामान्य वाचकाच्या मनांत निःसंशय आदर उत्पन्न होईल. कोल्हटकरांच्या सर्व नाटकांची परीक्षणेंहि त्यांनीं अत्यंत निःपक्षपाती वृत्तीनें केलीं आहेत.

तथापि या "टीकाग्रंथांतली गोमकाळ्यांची सर्व विधानें सर्वांना सारखीच पटतील असें नाहीं. पण त्यांनीं तीं विचारपूर्वक केलीं आहेत याविषयीं प्रत्येकाची खात्री होईल. उदाहरणार्थ एकाच स्थळाचा उल्लेख करतो. 'कोट्या करण्याच्या अतोनात व्यसनामुळेंच कोल्हटकरांच्या नाटकांत कित्येक ठिकाणीं अश्लील कोट्या आल्या आहेत. मूकनायक, गुप्तमंजूष, मतिविकार यांत अशीं सहज दाखविता येणारीं स्थळें आढळतील' असें विधान करून गोमकाळ्यांनीं पुढें कांहीं उदाहरणें दिलीं आहेत. या उदाहरणांत दैनंदिन संभाषणांतल्या मर्यादेचें उल्लंघन असलें तरी अश्लीलता मुळींच नाहीं. गोमकाळ्यांनीं उद्धृत केलेली मूकनायकांतली मुक्यावरली कोटी पाहावी. ती प्रतोदाच्या तोंडी अस्वाभाविक अथवा अश्लील वाटत नाही. वेत्रिका व प्रतोद यांचें लहानपणीं एकमेकांवर प्रेम असतें. वेत्रिकेच्या बापानें प्रतोदाचा दरिद्री म्हणून अपमान केल्यामुळें तो तें नगर सोडून जातो. दीर्घकाळानें तो परत येतो आणि कुठल्याहि प्रकारची पूर्वसूचना न देतां वेत्रिकेची भेट घेतो. ती तिरस्कारानें त्याच्याकडे पाठ फिरवून बोलूं लागते. त्याला टोमणा मारण्याच्या उद्देशानें ती म्हणते, 'तुम्ही कोण आहांत ? लंगडे, लुले, आंधळे कीं पांगळे ? व्यंग हें हल्लीं आमच्या नगरांत परवान्यांपैकींच होऊन बसलें आहे. मघांशी एक बहिरा आला होता. त्याच्या मनांत होतें, त्याला मी माळ घालावी. माझ्या मनांत होतें कीं त्याच्या गळ्यांत माळ नव्हे, फांस घालावा ! तसेंच आमच्या राजकन्येला अलीअलीकडे एक सुंदर चेहेऱ्याचा मुका आवडूं लागला आहे' तिच्या

या हल्ल्याचा प्रतिकार करण्याकरितां प्रतोद उत्तरतो, ‘सुंदर चेहेऱ्याचा मुका आवडत नाहीं कुणाला? सुंदर चेहेऱ्याचा मुका मला जर आवडला नसता तर मी तुझ्याभोंवतीं घिरट्या घातल्या असत्या कशाला?’ प्रतोदाचा स्वभाव, प्रतोद-वेत्रिकेचे पूर्वसंबंध आणि वेत्रिकेचें वरचें भाषण ह्या सर्व गोष्टी लक्षांत घेतां गोमकाळयांचा अश्लीलतेचा आरोप मला निराधार वाटतो. परंतु वाङ्मयविषयक निर्णयांत असे मतभेद व्हायचेच. प्रत्येकाच्या रसिकतेंतहि केवळ वैयक्तिक असा कांहीं भाग असतोच की! असले मतभेद वगळले तर गोमकाळयांचें पुस्तक अभ्यासकांना मार्गदर्शक व रसिकांना मनोरंजक वाटेल असेंच वाटलें आहे.

(१३)

गोमकाळयांनी परिश्रमपूर्वक लिहिलेल्या या पुस्तकाचें आणखी एका दृष्टीनें अभिनंदन करावें असें मला वाटतें. त्यांचा चरितार्थाचा व्यवसाय नाट्यकलेच्या क्षेत्रापासून फार दूर आहे. असें असूनहि एखाद्या प्राध्यापकाला शोभेल असा नाट्यवाङ्मयाचा व्यासंग त्यांनी ठेवला. एवढेंच नव्हे, तर त्याचा सुव्यवस्थित उपयोग करून मराठी टीका वाङ्मयांतली एक उणीव भरून काढली. आपल्या वाङ्मयाची प्रगति कांहीं अशी कुंठित होण्याचें एक कारण विविध धंद्यांत विखुरलेल्या बुद्धिवान लोकांनी आपल्या व्यासंगाची, विचारांची आणि अनुभवांची संपदा स्वतःपाशीं ठेवणें हें आहे. डॉक्टर, वकील, व्यापारी, इंजिनिअर इत्यादि वर्गांत आपल्या व्यासंगानें, बुद्धिमत्तेनें किंवा जीवनविषयक अनुभूतींनी इतरांना चकित करून सोडणारी मंडळी वारंवार आढळतात. लेखक म्हणून मात्र ती सहसा पुढें येत नाहींत. आपल्याला लिहितां येणार नाहीं अशी त्यांनी स्वतःची गैरसमजूत करून करून घेतलेली असते. त्यामुळें रानावनांतून वाहत जाणाऱ्या नदीप्रमाणें त्यांचे सर्व अनुभव सामाजिक दृष्टीनें निरुपयोगी ठरतात. उलट लेखनाच्या क्षेत्रांत तिसऱ्या चौथ्या दर्जाची धंदेवाईक माणसें शिरतात आणि तिथें मनसोक्त धुडगूस घालतात. प्रतिभेचें देणें ज्यांना लाभलेलें नाहीं, कला कशाशीं खातात हें ज्यांना ठाऊक नाहीं, खऱ्याखुऱ्या साहित्यसेवेसाठीं केवढी तपस्या करावी लागते याचें ज्यांना ज्ञान नाहीं, अशी माणसें त्रुटित कविता, लघुकथा

किंवा असलेंच कांहीं तरी लिखाण लिहून लेखक म्हणून लोकांच्या डोळयांपुढे एकसारखी येत राहतात. अशा लेखकांचा सुळसुळाट झाला की चांगलें वाङ्मय निर्माण होत नाहीं म्हणून रसिकाची हांकाटी सुरू होते. पंचवीस तीस वर्षांपूर्वी मासिकें थोडीं असल्यामुळें नव्या लेखकाला आपलें अशुद्ध, नीरस व कलाशून्य लिखाण प्रकाशित करणें सध्यांइतकें सुलभ नव्हतें. साहजिकच किमान कसोटीला उतरल्याशिवाय कोणीहि मासिक मनोरंजनाचा, विविधज्ञानविस्ताराचा अथवा रत्नाकराचा लेखक होऊं शकत नसे. या वातावरणाचा स्वाभाविक परिणाम म्हणून असेल, पण सर्वसामान्य लेखक स्वतःच्या गुणांविषयीं त्यावेळीं फार साशंक असे. आतां ती स्थिति पार पालटली आहे. वाङ्मयाच्या बाजारांत नकली नाण्यांचा सुळसुळाट दिवसेंदिवस अधिक होत आहे, अशी तक्रार वारंवार ऐकूं येते. ती कमी व्हायला अस्सल नाणीं अधिक प्रमाणांत बाजारांत यायला हवीत. गोमकाळे यांनीं टीकाक्षेत्रांत केलेलें हें पदार्पण त्यामुळेच मला आशाजनक वाटतें. ते आपल्या या नव्या पेशाला निष्ठेनें चिकटून राहतील आणि मराठींतल्या नाट्यविषयक टीकावाङ्मयांत त्यांच्या हातून मोलाची व महत्वाची भर पडेल अशी मी आशा बाळगतों.

(१४)

प्रस्तुत टीकाग्रंथ वाचून पुरा करतांना माझ्या मनांत जो आणखी एक विचार आला त्याचा उल्लेख करणें अनुचित होणार नाहीं. आपल्या पुस्तकांतल्या समालोचनाच्या शेवटीं गोमकाळे म्हणतात, ' रजत पटावरील चित्रपट पाहण्याची अतोनात आवड नष्ट होऊन नाटक पाहण्याची आवड समाजांत निर्माण होऊं पाहत आहे... नाट्यकला ही एक अभिजात कला आहे, समाज जीवनाला, त्याच्या विकासाला आवश्यक अशी ती एक गोष्ट आहे, तिची उपयुक्तताहि अनन्य साधारण आहे हा विश्वास सर्वांच्या मनांत उत्पन्न झाल्यामुळे धंदेवाईकांना आशादायक परिस्थिति निर्माण होत आहे... नाट्यकलेच्या उत्कर्षाची धुरा आपणहि संभाळली पाहिजे ही मनोवृत्ति समाजांत निर्माण होत आहे. अभिजात नटनटी नाटकांत काम करावयास तयार आहेत. '

मराठी रंगभूमीच्या भवितव्याचें हें आशादायक चित्र खरें होण्याचा संभव असता तर गोमकाळ्यांइतकाच मलाहि आनंद वाटला असता. पण गेल्या दश वर्षांतलीं सर्व नाटकें, नाटक मंडळ्या आणि नाट्यमहोत्सव जमेला धरूनहि माझें मन उद्यांच्या रंगभूमीकडे आशेनें व उत्सुकतेनें पाहूं शकत नाहीं. गोमकाळे म्हणतात, 'अभिजात नटनटी नाटकांत काम करावयास तयार आहेत.' वस्तुस्थिति थोडीशी निराळी आहे. ज्यांची चित्रपटांतली सद्दी संपली आहे किंवा ज्या लौकरच पेन्शनींत निघण्याचा संभव आहे अशा नटीच अधूनमधून रंगभूमीवर आपल्या दृष्टीला पडतात. रुपेरी पडद्याच्या पार्श्वभूमीमुळें प्रेक्षकांना त्यांच्याविषयीं कुतूहल वाटत असतें. परंतु चित्रपटांत खोऱ्यानें पैसा ओढलेला असूनहि असल्या वयस्क नटनटींत नाट्यकलेला वाहून घेण्याची प्रामाणिक इच्छा कुणाच्याहि मनांत निर्माण झालेली दिसत नाहीं. चित्रपटांतून मावळूं लागलेल्या या ताऱ्यांना पूर्ववत् लोकांपुढें चमकत राहण्याची इच्छा असते; आणि सवडीनुसार रंगभूमीचा आश्रय करून ती त्यांना तृप्त करून घेतां येते! भिकार चित्रपटांतली भरपूर पैसे देणारी भूमिका आणि उत्कृष्ट नाटकांतलें थोडें पैसे घेऊन करायचें काम यांच्यामधें विरोध उत्पन्न झाला तर हे सारे नाट्यप्रेमी कलावंत क्षणाचाहि विचार न करतां रंगभूमीला रामराम ठोकून चित्रपटाला कवटाळायला धांवतील. प्रवाहाविरुद्ध पोहणाराच्या अंगीं जो एक प्रकारचा निष्ठायुक्त ध्येयवाद असावा लागतो तो आपले नट, नाटककार आणि प्रेक्षक यांच्यापैकी कुणाच्याहि ठिकाणीं आज नाहीं. आमचे प्रेक्षक गांवांत लागतील ते हिंदी मराठी कलाशून्य चित्रपट अहमहमिकेनें पाहत आहेत, त्यांतलीं खोटी आचरट कथानकें मिटक्या मारून बघत आहेत, त्यांतल्या उथळ शृंगारानें आणि स्त्रीदेहाच्या उत्तान प्रदर्शनानें आनंदित होत आहेत. आणि खऱ्या काव्यापासून शेकडों कोस दूर असलेलीं पण गोड गोड शब्दांनीं नटविलेलीं नाचरीं गाणीं मोठ्या प्रेमानें स्नानगृहापासून शयनगृहापर्यंत गुणगुणत आहेत.

मराठी नाट्यकला चित्रपटावर मात करण्याइतकी कधींकाळीं सामर्थ्यशाली व्हायची असेल तर त्याकरितां फार निराळे आणि फार मोठे प्रयत्न पद्धतशीर रीतीनें व्हायला हवेत. जुन्या नटांची व नाटककारांची परंपरा आतां

जवळ जवळ तुटली आहे. रंगभूमीच्या पुनरुत्थानाच्या दृष्टीनें हा फार मोठा धोका आहे. जोग किंवा शिरवाडकर यांच्यासारख्या नाटककारानें एखादें सामर्थ्यशाली किंवा सौंदर्यपूर्ण नाटक लिहिलें तर तें सतत प्रेक्षकांपुढें राह-ण्याची साय सुद्धां सध्या आपल्यापाशीं नाही. 'सोन्याचे देव' आणि 'दुसरा पेशवा', हीं नाटकें मराठी रंगभूमीच्या उत्कर्ष काळात निर्माण झालीं असतीं तर तीं गांवोगांव गाजलीं असतीं. प्रेक्षकांचें रंजन आणि उद्बोधन करण्याचें सामर्थ्य आपल्यांत आहे किंवा नाहीं याची साक्ष त्यांनीं सहजासहजी पटवून दिली असती. पण आज एखाद्या नाट्यप्रेमी मनुष्याला ती पाहण्याची कितीहि उत्सुकता असली तरी तिचा काय उपयोग आहे ?

ही दुर्दशा आपल्याकडेच आहे असें नाहीं. फिलीप हेंडरसनच्या 'Literature and a changing Civilization' या १९३५ सालीं लिहिलेल्या पुस्तकांत खालील उद्गार आढळतात. 'एखादें चांगलें नाटक चुकून लंडनच्या रंगभूमीवर आलें तर तिथें तें धड महिनाभर सुद्धां टिकाव धरू शकत नाहीं. एक दोन आठवड्यांतच रिकाम्या थेटरापुढें त्याचे प्रयोग करून दाखविण्याची पाळी येते. आपला सध्यांचा सर्वश्रेष्ठ नाटककार शॉ हा सुद्धां कांहीं गल्लाभरूपणाच्या दृष्टीनें फारसा मोठा ठरत नाहीं. परदेशां-तल्या पहिल्या प्रतीच्या नाटककाराच्या कलाकृती लंडनच्या रंगभूमीवर पहा-यला मिळणें ही जवळ जवळ अशक्यप्राय गोष्ट झाली आहे. याच्या उलट पाचट व पोंचट नाटकांना वर्षवर्षभर प्रेक्षक वर्ग मिळत राहतो. असें होण्याचें एक महत्त्वाचें कारण आपण लक्षात घेतलें पाहिजे. वरच्या वर्गांतले बहुतेक लोक हल्ली नाटक बघायला जातात ते एखाद्या सार्वजनिक समा-रंभाला गेल्यासारखे. त्यांच्या दृष्टीनें ऐटबाज कपड्यांचें प्रदर्शन करण्याची ती एक नामी संधि असते. दुसरे दिवशींच्या गप्पागोष्टींना हवा असलेला विषय अशा नाटकांतून मिळतो. कामकरी प्रेक्षकांविषयीं बोलायचें झालें तर नाटकें म्हणजे धुंद करून टाकणारें संगीत, दारूनें लडबडलेल्या किंवा स्त्रीपुरुषांच्या लफड्यांनीं गजबजलेल्या कृत्रिम काल्पनिक सृष्टींत विहार कर-ण्याची संधि किंवा पाढरपेशाच्या जगातला विविध व्यभिचार मनसोक्त बघण्याचा मोका एवढीच त्यांची कल्पना असते. आज साहित्यांत काय

किंवा रंगभूमीवर काय असंस्कृत आणि अविकसित अभिरुचीला जास्तींत जास्ती खूष करण्याचें धोरणच मुख्यतः संभाळलें जातें.'

हेंडरसनच्या या उद्गारांतलें मर्म नीटपणें ध्यानांत घेतल्याशिवाय मराठी रंगभूमीचा उद्धार होईल असें मला वाटत नाहीं.

(१५)

याचा अर्थ तिला यापुढें कधींच चांगले दिवस येणार नाहींत असा मुळींच नाही. तिला मिळालेला वारसा मोठा वैभवशाली आहे. देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर, गडकरी इत्यादिकांचें नाटयवाङ्मय अंशतः जुनें होत चाललें तरी उद्यांच्या नाटककारांना स्फूर्ति देण्याचें सामर्थ्य त्यांच्यांत खचित आहे. पण रंगभूमीच्या विकासाला अनुकूल काळ प्राप्त होईपर्यंत केवळ नाट्यप्रेमानें या माध्यमाचा स्वीकार करणारे प्रतिभावान लेखक आपल्यांत असतील तरच या पूर्वसूरींचा रंगभूमीला उपयोग होईल. बदलत्या काळाची, संघर्षाची आणि जीवनमूल्यांची जाणीव या नव्या नाटककारांना अवश्य हवी. त्यांनीं आपल्या प्रतिभेनें निर्माण केलेल्या भूमिका कौशल्यानें सजीव करून दाखविणाऱ्या आणि नव्या ध्येयवादाने प्रेरित झालेल्या नटनटींचीहि आपल्या रंगभूमीला आज जरूरी आहे. इतर देशात अशा नटांच्या व नाटककारांच्या बळावरच नाट्यकलेचा पुनर्जन्म घडून येत आहे. तिथली सरकारेंहि या श्रेष्ठ कलेच्या विकासाकरितां यथाशक्ति प्रयत्न करीत आहेत. इंग्लंडमधें १९४६ त Arts Council of Great Britain ही संस्था स्थापन झाली आहे. नफ्याची आशा न बाळगतां जुनीं उत्कट नाटकें करणाऱ्या किंवा ध्येयवादानें प्रेरित होऊन नवीन साहस करणाऱ्या कंपन्यांना तिच्या निधींतून साहाय्य करण्यांत येतें. करमणुकीच्या कराच्या बाबतींतहि ब्रिटनमध्यें सरकारनें मोठें उदार व समंजस धोरण स्वीकारलें आह. नाट्यकला हें सांस्कृतिक विकासाचें महत्वाचें साधन आहे या भावनेनें सरकार तिथें वागत आहे. B. I. For Evans यांच्या A short history of English Drama मधली खालील माहिती आपल्याकडे सुद्धां मार्गदर्शक होऊं शकेल.

'The customs authorities no longer levy the Entertainment Tax from companies organised on a non-profit-making basis, whose work covers ageneral and rather vague formula of educational and partly educational production. Further, the customs authorities have made a valiant effort to interpret their own regulations humanly ......

Nor has government aid ended there. For, during the war, state funds were found through C. E. M. A. (Council for the Encouragement of Music and the Arts) to assist the wider distribution and the improvement of standards in Music, Drama, and the Visual Arts. In 1946 C. E. M. A, was incorporated under Royal charter as a permanent body, entitled, 'The Arts Council of Great Britain.' From its funds assistance can be giyen to gevuine non-profit-making companies which wish to enact the best of the past or encourage what is original and adventurous in the new.'

(१६)

नाट्यविषय आणि नाट्यतंत्र यांत नवनवीन मार्ग चोखाळण्याचा प्रयत्न केल्याशिवाय मराठी रंगभूमीचें भवितव्य उज्ज्वल होणें फार कठीण आहे. देवल, कोल्हटकर, खाडिलकर इत्यादिकांनीं संस्कृत किंवा इंग्रजी नाटककार पचवून मराठी रंगभूमीला सुंदर, रेखीव आणि प्रगत स्वरूप प्राप्त करून दिलें. पण ती प्रगति तिथेंच थांबली आहे असा नेहमी भास होतो. इब्सेन आपल्या रंगभूमीवर येऊन गेला खरा ! पण तो एखाद्या पाहुण्यासारखा. शॉ, बॅरी, बार्कर, गॅल्सवर्दी इत्यादि इंग्रजी नाटककारांचा आपल्या रंगभूमीवर मोलियर शेक्सपियर इतका परिणाम व्हायला कांहींच

हरकत नव्हती. पण वरेरकरांसारख्या एखाद्या नाटककाराच्या कृतींतच तो प्रचीत होतो. जिथें मागच्या पिढीतल्या इंग्रजी नाटककारांचें कर्तृत्वच अजून आपल्या पचनीं पडलेलें नाहीं तिथें टोलर, प्रीस्टली किंवा यू. ओ. नेले याच्या पद्धतीचें नवें नाट्य आपल्या रंगभूमीवर यावें अशी अपेक्षा करण्यांत काय अर्थ आहे ? अनुवादाकरितां सुद्धां आम्ही अजून अठराव्या आणि एकोणिसाव्या शतकांतल्या इंग्लिश नाटककारांचाच आश्रय करतों. ही स्थिति पालटल्याखेरीज उद्यांच्या प्रेक्षकांना रंगभूमीविषयीं विशेष आकर्षण वाटणें कठीण आहे.

(१७)

A short view of the English stage या पुस्तकांत जेम्स ॲगेटनें काढलेले उद्गार थोड्या फार फरकानें आपल्या नाट्यकलेलाहि लागू पडतील. तो म्हणतो,

' The drama of today then, has to make head way against the syndicating managers, against the degeneration in taste occasioned by the war, against the inventions of wireless and the Cinema, against the craze for dancing, against the improved railway facilities, which enable the business man to live and maintain his family thirty miles from town, against the advent of the motor-bike '.

उथळ अभिरुचि, रेडिओ आणि चित्रपट यांच्यासारखीं स्वस्त करमणुकीचीं साधनें, जीवन कलहाच्या पायीं चाललेल्या धांवपळीमुळें बहिर्मुख होत चाललेली रसिकता इत्यादि गोष्टींवर मात करून मराठी नाट्यकलेला जिवंत रहायचें असेल तर ध्येयवादी नटांच्या आणि नाटककारांच्या बळावरच तिला जगतां येईल. पण कुठल्याहि क्षेत्रांतला ध्येयवाद हें येरागबाळाचें काम नव्हे ! आपल्या बुद्धीचा बाजार मांडणारे, चंचल लोकप्रियतेच्या मागें आंधळेपणानें धांवणारे किंवा कलेच्या बाह्य सौंदर्याला स्वतः

भुलून आणि लोकांना भुलवून आपण कर्तृत्वाची परिसीमा गांठली असे मानणारे कलावंत ध्येयवादी होऊं शकत नाहींत! जीवनांतली रम्यता, रुद्रता, भव्यता, भयानकता, मंगलता इत्यादि गोष्टी पचवून तें कसें आहे आणि तें कसें असावें हें सांगणारे नाटककारच मराठी रंगभूमीचें पुनरुज्जीवन घडवून आणूं शकतील. गोमकाळ्यांसारखे रसिक व साक्षेपी टीकाकार तथा नाटककारांचा मार्ग सुलभ करून ठेवण्याचें कार्य निश्चित करूं शकतील. त्या दृष्टीनें त्यांच्या या ग्रंथाचें महाराष्ट्र रसिकांकडून सानंद स्वागत होईल अशी माझी खात्री आहे.

कोल्हापूर.
२२-८-५०

वि. स. खांडेकर.

१

परीक्षणाची भूमिका



काही आंधळ्यांना हत्तीला स्पर्श करायला मिळाला. प्रत्येकाचे हात हत्तीच्या अजस्र शरीराच्या निरनिराळ्या अवयवांना लागले. त्यामुळ कुणाला हत्ती सुपासारखा वाटायला लागला; तर कुणाला सापा सारखा भासू लागला. ही कथा सर्वांना माहित आहेच. पण ही गोष्ट झाली आंधळ्यांची. डोळसहि कधी कधी आंधळ्यावरहि मात करीत असतात.

कवि आपल्या दृष्टिकोनांतून ताजमहालाकडे पाहतो. ताजमहाल त्याला अपूर्व कल्पकतेचें प्रतीक वाटतो. शिल्पकार आपल्या दृष्टीने पाहतो तेव्हा त्याला ताजमहाल शिल्पकलेचा एकमेवाद्वितिय असा नमुना वाटतो. एखादा प्रेमी जीव जेव्हा आपल्या उत्कट प्रेम दृष्टीने पाहतो त्यावेळीं त्याला ताजमहालांत प्रेमाच्या उदात्त भावनेखेरीज अन्य गोष्टींचा लवलेशहि दिसून येत नाही. प्रत्येकाला वाटत असते ' मी दाखविलेला गुण हाच ताजमहालांत प्रामुख्याने वसत आहे. आपण दाखविलेल्या गुणविशेषाखेरीज अन्यगुणांचा ताजमहालांत संभव असला तरी त्यांची तेवढी महति त्यास नाही.' पण ही झाली गुणग्राही दृष्टि असणाऱ्यांची गोष्ट.

ज्यांचा दृष्टिकोन आधी पासूनच पूर्वग्रहदूषित, निदान दुराग्रही, आहे अशा माणसांची गोष्ट अगदी वेगळीच. धनसंचय करणें एवढाच मनुष्याच्या जीवनांत एकमात्र हेतु आहे असें समजणारा एखादा सत्पुरुष (!) ताजमहाल पाहावयास गेला आणि आपल्या प्रिय पत्नीच्या स्मारका-

साठी ताजमहालापायी शहाजहान बादशहाने खर्ची घातलेली अलोट संपत्ति किती होती हें त्याला कळलें तर त्याला काय वाटेल? शहाजहान बादशहाच्या मूर्खपणाची (!) तो कीवच करील.

सारांश ज्याचा जसा दृष्टिकोन असेल त्याप्रमाणे तो ताजमहालाचें वर्णन करील. अगदी असाच प्रकार आपल्याला इतरहि क्षेत्रांत पाहावयास मिळतो. एखाद्या कलाकृतीबद्दल चार टीकाकारांनी व्यक्त केलेलीं मतें बहुशः एकांगी, पूर्वग्रहदूषित किंवा दुराग्रहाने परिपूर्ण अशीं पाहावयास मिळतील. निरपेक्षपणें, निर्लेप बुद्धीने, सर्व बाजूंचा सांगोपांग विचार करून आणि विवेक राखून केलेली टीका अपवादानेच पाहावयास मिळते.

तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या नाटकांवर आजपर्यंत ज्या टीका झाल्या आहेत त्या एकतर एकांगीं तरी आहेत — पूर्वग्रहदूषित तरी आहेत किंवा दुराग्रहाने लिहिलेल्या तरी आहेत.त्यामुळे प्रत्येक टीकाकाराने एकाच कृतिसंबंधी काढलेले निष्कर्ष आपण पाहूं लागलों म्हणजे एकमेकांच्या निष्कर्षांत उत्तर ध्रुव आणि दक्षिण ध्रुवा इतकें अंतर दिसून येईल. निरपेक्ष आणि प्रामाणिक अशाहि टीका प्रसिद्ध आहेत. पण त्यांचें प्रमाण अल्प आहे.

उदाहरणच घ्यावयाचें तर आपण कोल्हटकरांच्या 'मूक नायक' नाटकाचें घेऊं. 'मूक नायका'च्या प्रयोगाकडे पाहून 'मी बेभान झालों; कांही तरी अद्वितीय असें आपण पाहत आहोंत असं मला वाटलं' असा आपला अनुभव मामासाहेब वरेरकर यांनी प्रांजलपणें सांगितला आहे. 'मूकनायका'च्या प्रयोगाच्या वेळीं थिएटरचा दरवाजा सोडून गडकरी प्रयोग पाहण्यांत कसे रंगून जात याची मजेदार आठवण 'गडकऱ्यांच्या आठवणीं'त दिली आहे. 'नाट्य-कला रुक्कुठार' सारखी अतिशय कडवट मात्रा उगाळून प्रसिद्धीस आलेले कै. सदाशिव नारायण ठोसर यांनी देखील' 'कांही कांही पदांतील कवि कल्पना— विशेषतः 'मूकनायकां'तलि—इतक्या मनोहर आहेत की त्यांची तारीफच करीत राहावेसें वाटतें' असा आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. लेले शास्त्री तर या नाटकावर बेहद्द खूष आहेत. साहित्याचार्य तात्यासाहेब केळकरांनी 'मूकनायकाचा' नंबर मराठींतील पहिल्या पांच सर्वोत्कृष्ट कला कृतींत लावला आहे.

आता याच कलाकृति संबंधी आणखी एक प्रसिद्ध (!) टीकाकार काय म्हणतात हें पाहूं. 'सरस्वती मंदिर' (व. १ लें शके १८२३ आश्विन) या मासिकांत श्री. वा. दा. मुंडले याचा 'मूकनायकां'वरील टीका लेख प्रसिद्ध झाला आहे. त्यांत ते म्हणतात 'सरते शेवटी रा. कोल्हटकर यास त्यांनी यापुढे तरी संगीत नाटकें लिहिण्याच्या भरीस पडूं नये असें सांगून व हे त्यांस रुचत नसल्यास 'मान्य नसें मम वच जरि तुम्हा व्हावें तरी निःसंग, गंगा तीरीं वास करोनी व्हा ईशस्मरणी दंग' असा वेत्रिकेने प्रतोदाला दिलेला अहेर अर्पण केला आहे कोल्हटकरांत कवित्व शक्तीचा गंध देखील नाही असाहि अभिप्राय व्यक्त केला आहे. या शिवाय टीपेंत 'तेल्हाऱ्यामधि वास करोनी व्हा झगड्या मधि दंग' असा टीका लेखकाच्या सद्‌भिरुचीला (!) मंजूर असा उपदेश केला आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांवर झालेल्या टीका आम्ही म्हणतों त्या प्रमाणे कशा एकांगी, पूर्वग्रहदूषित व दुराग्रही आहेत हें एवढ्यावरून देखील दिसून येईल.

वरील प्रकारचे अहेर एकट्या कोल्हटकरांनाच मिळाले असें मात्र नव्हे. काकासाहेब खाडीलकर देखील टीकाकारांच्या नजरेतून सुटले नाहीत. काकासाहेबांचें 'सवाई माधवरावांचा मृत्यु' हें नाटक वाचून एका टीकाकाराला असाच संताप आला; आणि त्या संतापाच्या भरांत 'खाडीलकरांसारखे लेखक जन्मालाच आलें नसते तर बरें झालें असतें. आता जन्मलेच आहेत तर लवकर...तो सुदीन' असलें ओंगळ उद्गार त्याने काढले. पण खाडील करापेक्षा कोल्हटकरांचे टीकाकार अधिक झाले. आणि कांही जणांनी तर 'तात्यासाहेब-केळकर-आदि कोल्हटकरांच्या मित्रांनी, केवळ दयाबुद्धि म्हणून, कोल्हाटकरांची बाजू उचलून धरली. एरव्हीं कोल्हटकरांच्या नाट्यसृष्टींत लोभनीय किंवा अलौकिक असें काय आहे?' असा प्रचार चालविला. कोल्हटकरांच्या सांप्रदायिकांना कोल्हटकरांच्या कृतींत नांव ठेवायला जागा मिळेना तर कोल्हटकरांच्या विरोधकांना नांव ठेवण्याखेरीज स्तुति करण्यासारखें कांही दिसेना. असा प्रकार होऊं लागला.

प्रस्तुत लेखक कोल्हटकरांचा सांप्रदायिकहि नाही आणि त्यांच्या विरोधी पक्षांतीलहि तो नाही. कोल्हटकरांचा आणि प्रस्तुत लेखकाचा प्रत्यक्ष

परिचय कधीहि नव्हता. किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा 'मूक नायका' चा प्रयोग, ललितकलादर्श नाटक मंडळीचा 'वधू परीक्षा' नाटकाचा प्रयोग व अगदीच लहानपणीं बलवंत संगीत नाटक मंडळीचा 'जन्म रहस्य' नाटकाचा प्रयोग असे तीन नाटकांचे प्रयोग पाहावयास मिळाले. या शिवाय त्यांच्या वाङ्मयाचें जें कांहीं वाचन झालें तें-प्रस्तुत लेखकाचा आणि कोल्हटकरांचा एवढाच परिचय.

कोल्हटकरांच्या प्रत्येक नाटकाचें परीक्षण करण्यापूर्वी सामान्यतः परीक्षणाची प्रस्तुत लेखकाची भूमिका काय आहे ? हें स्पष्ट करणें जरूर आहे. **नाटक ही काय वस्तु आहे** ? हें कोणालाहि खरोखर सांगण्याची जरूर नाही. कारण एखादा मुलगा एखादी गोष्ट–किंवा एखाद्या प्रसगाचें वर्णन जरा हावभाव करून सांगूं लागला की चटकन त्याला आपण म्हणतों 'काय लेकाचा नाटकी आहे !'. या आपल्या चार शब्दांच्या वाक्यांत फार मोठा अर्थ भरला असतो. कारण या आपल्या अभिप्रायांत किती गोष्टी आपण एकदम आणल्या हें पहा. त्या मुलाच्या वर्णनाच्या पद्धतिमुळे व त्याच्या विशिष्ट हावभावांमुळे त्या गोष्टींत वा वर्णनांत चटकदारपणा आला. आपलें रंजन झालें. आनंद वाटला. एखाद्या दुसऱ्या मुलाने त्याच गोष्टीचें जें वर्णन केलें असतें त्यापेक्षा या मुलाने कांहीं विशेष प्रकारें ती गोष्ट सांगितली. त्यामुळे ती अधिक चटकदार झाली; आणि कुतुहलपूर्वक आपण ती ऐकली. **या मुलाच्या विशिष्ट पद्धतीमुळे सामान्यापेक्षा कांही विशेष अशी गोष्ट आपल्या प्रत्ययाला आली. त्याने जे हावभाव केले ते हावभाव एखादी व्यक्ति सामान्यतः ज्याप्रमाणे आपले हातपाय हलवित असते तशा प्रकारचे नव्हते. त्या हावभावांत विशेष प्रकारची लयबद्धता होती. त्या हावभावांमुळे शब्दांच्या सामान्य अर्थापेक्षा कांही अधिक अर्थ त्यांतून सहज निघत होता** हेंहि दिसून आलें. सारांश, त्या मुलाच्या विशिष्ट प्रकारें **ती गोष्ट सांगण्याच्या पद्धतिमुळे सर्वांचें लक्ष त्याच्याकडे आकृष्ट झालें. सर्वांचें त्यामुळें रंजन झाले- आनंद वाटला.**

व्यक्तीचें उदाहरण वगळून आपण एखाद्या जीवनांत घडणाऱ्या **प्रसंगाचें उदाहरण** घेऊं. दिवसभर आपण अनेक ठिकाणीं जातों. अनेक लोक आपल्याला जातां येतांना दिसतात — काम करितांना दिसतात. आपण आपल्या कामांत व्यग्र असतों. लोक आपल्या कामांत व्यग्र असतात — कोण काय करतो ? याची दखल घेण्याची कोणाला जरूर भासत नाही. पण लगेच रस्त्यांत आपल्याला कसलीशी गर्दी दिसते. एक दारु पिऊन धुंद असलेला पुरुष अद्वातद्वा तोंडाने बडबडत जात आहे व अंगाला लक्तरें लागलेली एक तरूणी त्याच्या शिव्या शापाकडे कानाडोळा करून एखाद्या स्थितप्रज्ञाप्रमाणे त्याची कांहीहि दखल न घेता त्याला घरीं नेण्याचा प्रयत्न करीत आहे. सभोंवार तमासगिरांची गर्दी आहे असें दिसून येतें. चटकन आपण हातचें काम सोडून खिडक्यांतून, दारांतून, माडीहून, गच्चीहून शक्य असेल तिथून या दृश्याकडे पाहतों. कुणी कुतुहलाने त्या बाईकडे पाहतो तर कोणी आश्चर्य व्यक्त करीत हें काय आहे हें न समजल्यामुळे तें जाणून घेण्याची इच्छा करतो. एवढ्यांत **एखादा रसिक त्या गर्दींत चटकन म्हणतो. ' काय नाट्यपूर्ण प्रसंग आहे.'** हेंहि चार शद्बांचेंच वाक्य. पण त्यांतहि मोठा व्यापक अर्थ आहे. **आपण पाहत आहोंत हें आपल्या जीवनांतलेंच चित्र आहे. पण रोज नेहमी आपण पाहतों तसें मात्र खास नव्हें. या दृश्याने आपल्या जीवनाचा आपल्याला अनोळखी, नवीन असा देखावा दाखविला — आपलें कुतुहल जागृत केलें. अशा प्रकारच्या गोष्टींच्या भंगीं | आपलें मन कोणत्याहि कामांत व्यग्र असलें तरी त्यांतूनहि तें बळजबरीने काढून घेऊन आपल्याकडे आकृष्ट करून घेण्याचें सामर्थ्य आहे. अशा प्रसंगाच्या दर्शनाने आपल्या मनांत निरनिराळ्या भावनांचा कल्लोळ निर्माण होतो आणि त्या बाईच्या त्यागी आणि स्थितप्रज्ञ वृत्तिमुळे आत्म-परीक्षणाची बुद्धि निर्माण होऊन मन अत्यंत शुद्ध आणि उदात्त अशा भावनांच्या आहारी जातें. असा प्रसंग जर आपल्याला पाहावयास मिळाला तर त्याला आपण नाट्यपूर्ण प्रसंग म्हणूं.**

सारांश मनुष्य आपल्या दैनंदिन कामांत गढला असतांहि त्याचें मन आकृष्ट करून घेण्याचें सामर्थ्य ज्या प्रसंगांत असेल,जो प्रसंग सामान्य प्रसंगा-पेक्षा अनपेक्षित व आश्चर्यकारक असेल व भावनांचा कल्लोळ प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण करून उत्कट शुद्ध अशा भावनांचा परिपोष त्यामुळे होत असेल तर अशा प्रसंगाला वा दृश्याला आपण 'नाट्यपूर्ण प्रसंग' म्हणतों. **या दोन उदाहरणांच्या सीमारेषेंत सर्व नाट्यकलेचा, नाट्यशास्त्राचा प्रांत वसलेला आहे.** या दोन्ही उदाहरणांत नट आणि नाटक यांची मूलभूत कल्पना वसलेली आहे असें दिसून येईल.

या दोन्हीं उदाहरणांत आणखीहि गोष्टी विशेष महत्वाच्या आहेत. हावभावाने प्रसंग व्यक्त करणारी व्यक्ति आणि त्या दृश्याचा उपभोग घेणाऱ्या अथवा पाहणाऱ्या व्यक्ति, तसेंच प्रत्यक्ष दृश्यांत अगर प्रसगांत समाविष्ट झालेल्या व्यक्ति आणि त्या दृश्याचा लाभ उचलणाऱ्या अनेक व्यक्ति अशी साहजिक वर्गवारी–श्रमविभागणी आपल्याला दिसून येते. तसेंच आपणाला आणखीहि गोष्ट दिसून येते ती ही कीं या कथनामुळे वा दृश्यामुळे कोणत्या एका विशिष्ट वयाच्या–दर्जाच्या– संस्काराच्याच व्यक्तीचें लक्ष वेधल्या गेलें असें नाही तर सर्व वयाच्या, सर्व दर्जाच्या, सर्व संस्काराच्या व्यक्तीचें लक्ष वेधल्या गेलें. हीच वर्गवारी नाटकाच्या बाबतींतहि दृष्टोत्पत्तीस येते. रंगभू-मीवरील दृश्य– आणि तें दृश्य पाहणारा प्रेक्षक वर्ग एकदम नजरेसमोर येतात. **नाटकाची कल्पना केवळ एकट्या दुकट्या व्यक्तीला समोर ठेवून करतां येईल का ?** आपणच एकदम 'नाही' हेंच त्याचें उत्तर द्याल. कारण नाटक हें एकट्या दुकट्याचें नव्हेंच. नाटक आणि गर्दी यांचा संबंध आपल्या भारतीय तत्वज्ञानांतील प्रकृति पुरुषासारखा अभेद्य आहे.

अर्थात् नाट्यकला ही जेव्हा जन्माला आली तेव्हा तिचा उगम मनुष्याच्या साहजिक कलाप्रियतेंतून झाला असला पाहिजे ही सहज पटणारी गोष्ट आहे. ऐतिहासिक दृष्ट्याहि नाट्यकलेचा उगम धार्मिक प्रसंगांतून झाला आहे ही गोष्ट आतां जवळजवळ सर्वमान्य झाली आहे. अशा धार्मिक प्रसंगीं भिन्न वयाचा, भिन्न दर्जाचा, भिन्न रुचीचा, लोकसमूह साहजिकच असा-

वयाचा. त्या सर्वांचें एक समयावच्छेदेकरून रंजन करावयाचें काम नाट्य-कलेला करावें लागत असें

हें काम माणसाच्या खिन्न वा मनाच्या असंतुष्ट दुःखी अवस्थेंत थोडेंच होणार ? कारण माणसाची कलाप्रियता निसर्गतःच त्याच्या प्रसन्न वृत्तीवर अवलंबून आहे. जीवनांत व्यक्तींच्या ठिकाणी कलाप्रियता निर्माण झाली ती देखील अहेतुकपणें नाही असें आम्हाला वाटतें. सामान्य माण-साच्या जीवनांत सुखापेक्षा दुःखाचेच डोंगर फार. दिवस उजाडला कीं तेंच काम, तीच परिस्थिति, तीच दुःखें, त्याच अडचणी हटकून अनुभवाला यावयाच्या. त्यामुळे जीवन प्रदेश जिकडे पाहावा तिकडे रूक्ष आणि कंटा-ळवाणाच दिसून येतो. आपल्या आशांची पूर्ति मानवी शक्तीच्या सर्वस्वी बाहेरची हें सत्य प्रत्ययाला आल्यामुळे मन अतृप्त आणि असंतुष्ट अशी प्रत्येक व्यक्तीची स्थिति होत असते. जीवनांत जगण्यासारखें कांही दिसत नसलें तरी जीवन प्रदेश तर आक्रमावयाचा असतो. अशावेळीं प्रत्यक्षांत जरी आशादायक कांही नसलें तरी उमेदीने जीवन जगणें आवश्यक असतें. हें कार्य कसें साधावें ? हाहि प्रश्न जीवनात क्षणा दोन क्षणा-पुरताच मनुष्यासमोर उभा नाही. तर सारा जीवनपट अशा प्रकारें उघ-ड्यावर पडला आहे. **अशावेळीं मनुष्याच्या या निराश मनाला कायमचें समाधान देऊन, त्याक्षणीं त्याला सभोवरची परि-स्थिति विसरायला लावून, त्याचें रंजन करणें हें कलेचें जीवित ध्येय आहे.**

मनुष्याच्या अशा विशिष्ट अवस्थेंत हें रंजनाचें कार्य कसें साध्य होणार ! मनुष्याची ही मानसिक अवस्था कुठ्या मांज-रांचीं दृश्यें पाहून कां घालविलीं जाणार ? ही मानसिक अवस्था घालवून मन अधिक उमेदी बनवावयाचें असेल तर मनुष्याच्या आशा, अतृप्त इच्छा, आकांक्षांच्या प्रत्यक्ष पूर्तींचीं प्रतीकें, मानवी जीवनाच्या कलात्मक दृश्यांच्या द्वारें, कल्पना साम्राज्यांत कां होईना, पाहूनच तें कार्य साधेल; त्या अनुषंगाने रंजनाचें कार्य होऊं शकेल व निरुत्साही अतृप्त मानसिक अवस्था घालविता येईल. अर्थात् हें कार्य नाट्यकला जितक्या प्रभावानें

करूं शकते तितक्या प्रभावाने दुसरी कोणती कला करूं शकणार ? रूक्ष जीवनांत राहून व्यक्ति मात्राला आलेला कंटाळा कोणत्या तरी आनंदोत्पादक साधनांनी घालवावा हेंहि कलानिर्मितेचें एक कारण आहे. ब्रह्मदेवाप्रमाणे सृष्टि निर्माण करण्याची मनुष्यांत दैवी शक्ति वसत नसली तरी ब्रह्मदेवाच्या सृष्टिपेक्षांहि कांकणभर वरचढ वाटण्याइतकी कल्पनासृष्टि माणसाजवळ भरपूर आहे. या कल्पकतेने नाट्यकलेला साथ दिली. त्या कल्पनाशक्तीच्या द्वारें मानवी जीवनाची एक कल्पित सृष्टि निर्माण करावयाची. त्या सृष्टीतील जीवनाच्या नाविन्यपूर्ण व आकर्षक दृश्याने मानवी जीवनांतील अतृप्त आशेच्या पूर्तीची प्रतिकात्मक सुग्र स्वप्नें त्यांना दाखवावयाची व अशा रीतीने निरुत्साहित आणि निराश व्यक्ति मात्रांत जगण्याची उमेद निर्माण करावयाची.

पण केवळ रंजन हाच नाट्याच्या उत्पत्तीचा हेतु आहे का? 'नाही' हेंच त्याचें उत्तर आहे. रंजन हें एक नाट्याचें जीवन वैशिष्ट्य आहे. भिन्न वयाच्या, भिन्न प्रवृत्तीच्या जनसमूहाला आकर्षित करून घेण्याचें तें यशस्वी माध्यम आहे. तें कलेचें अंतरंग नव्हें. नाटकाची सुरुवात धार्मिक विधींतून झाली या ऐतिहासिक सत्यांत, कलेच्या, विशेषतः नाट्यकलेच्या आणि धार्मिक विधीच्या साहचर्याच्या दृष्टीने फार मोठा अर्थ भरला आहे. मानवी जीवन साफल्य साधणें हें धर्माचें ध्येय आहे. या ध्येय प्राप्तिकरितां कला हें एक साधन आहे. म्हणूनच 'नाटक हा जीवनांत दैवी संपत्ति प्राप्त करून देण्याचा तो एक कलात्मक कर्मयोग आहे' असें 'जीवन कला आणि नाट्य' या निबंधात प्रा. द. रा. बेंद्रे म्हणतात. ते नाटकाला आपल्या सात्विक परिणतीचें साधन मानतात. तर प्रा. ना. पां. काणे 'नाटक गृह हें मानवाच्या प्रगतीचें, आरोहणाचें मानवी समाजाच्या उत्क्रांतीचें एक प्रभावी व प्रमुख साधन मानतात. (नवभारत—इब्सेनचें नाट्यरूप समाज दर्शन)

सारांश रंजन हा नाट्याचा आत्मा नव्हें. तो तिचा सर्वांना सर्वांअगोदर एकदम प्रतीत होणारा परीणाम आहे. नाही तर निरर्थक रंजनासाठी कलावंतांनी उगाच धडपड केली नसती. नाटकांचें प्रतिपाद्य हें मनुष्याच्या जीवनसाफल्याचें नाटककाराच्या दृष्टीने नाटकांत

घडविलेलं प्रात्यक्षिक दर्शन आहे. 'प्रयोग पाहण्यापूर्वी प्रेक्षक ज्या मुक्कामावर असतील त्यापेक्षा ते थिएटर मधून बाहेर पडतेवेळीं निदान मानवतेच्या सोपानावर एक पायरी वर चढून घरी परतले पाहिजेत' हा श्री. मा. ज. कानेटकर यांचा अभिप्राय अत्यंत मोलाचा आहे. सारांश नाट्यकलेच्या हेतूची परिपूर्ण कल्पना दृष्टान्ताने द्यावयाची तर असें म्हणता येईल की परमेश्वराशी सायुज्यता पावण्याच्या मर्यादेपर्यंत जाण्याचे नवविधा भक्तीचे जसे मार्ग आहेत त्याच प्रमाणे नाटयाच्या अंतीम हेतूपर्यंत पोहोचण्यासाठी रंजनाचा मार्गहि या नाट्याच्या विश्वांतील नाट्यकलेच्या उच्चतर हेतूशी सायुज्यता प्राप्त करून देणारा पाहिल्या प्रकारचा भक्ति मार्ग आहे.

नाटकाची उत्पत्ति धार्मिक विधीतून झाली असें आम्हीं वर म्हटलेंच आहे. भरतमुनि प्रणीत नाट्यशास्त्रांत असें सांगितलें आहे की वेदाचे मंत्र व वैदिक कर्म शूद्र जातीने ऐकूं नयेत असा निर्बंध आहे. म्हणून सर्व वर्णांना उपयोगी पडेल अशी (मनोरंजनाची दृश्य व श्राव्य) खेळाची वस्तु ब्रह्मदेवाजवळ प्रार्थना करून मागितली. तेव्हा ब्रह्मदेवाने चारहि वेदांचा उपयोग करून पांचवा हा नाट्यवेद निर्माण केला. ब्रह्मदेवाने करमणूक तर दिलीच परंतु ती देतांना मानवी कल्याण हें त्यांत कसें साधेल ही जाणीव ब्रह्मदेवाला होती. म्हणूनच ह्या नाटयवेदाचें वर्णन करतांना भरतमुनि म्हणतात. 'विविध मनोविकारांनी व अवस्थांनी युक्त अशा लोकांच्या व्यवहाराचें अनुकरण करणारें, श्रेष्ठ कवि लोकांचे आश्रयस्थान असलेलें, श्रेष्ठ कनिष्ठ लोकांचें आश्रय स्थान असलेलें, हिताचा उपदेश करणारें, धैर्य क्रीडा सुख देणारें, दुःख व शोकविव्हल व बलवान तसेंच तपस्वीलोक यांना विश्रांति देणारें नाटय मी निर्माण केलें आहे.' याहिपेक्षा पुढें जाऊन ब्रह्मदेव काय म्हणतात तें महत्वाचें आहे. '(नाटय) धर्म्य, यशस्कर, आयुष्यहित आणि बुध्दि वाढविणारे आहे' वरील अवतरणांत नाटय निर्माण करण्याचा ब्रह्मदेवाचा हेतु पाहिला तर तो करमणुकीबरोबर व रंजनाबरोबर मानवी कल्याण साध्य करणें हाहि दिसतो; व तोच नाटयकलेचा हेतु आम्हाला मान्य आहे.

रंजन हें नाट्याचें एक जीवन वैशिष्टय आहे हें आपण पाहिलेंच आहे. **आता रंजन कोणत्या मार्गाने होतें? कुणाचें? नटाचें?**

प्रेक्षकांचें ? किंवा नाटककाराचें ? एखादा हजर जबाबी गृहस्थ ‘ तिघांचेंहि ’ असें उत्तर देऊन मोकळा होईल. आणि तें चुकीचें आहे असें म्हणणेंहि एकदम अवघड जाईल. पण हें उत्तर ढोबळ मानाचें होईल. कारण रंजनाच हें कार्य कोणत्या मार्गाने व साधनाने होत असतें ? कां होत असतें ? या सर्व अंगोपांगांचें उत्तर या एका शब्दाच्या उत्तरांत दिलें जाऊं शकणार नाही.

आता आपण प्रथम हें रंजन कोणत्या मार्गाने होतें ? हें पाहूं.

नाटकाची कल्पना मनांत येताच प्रेक्षकांची गर्दी एकदम नजरेसमोर येते. नाटकाच्या कल्पनेबरोबर ही गोष्ट कशी स्वाभाविक आहे व ऐतिहासिक पुरावाहि याला कशी साथ देतो हें आपण पाहिलेंच आहे. ही प्रेक्षकांची गर्दी सर्व वयाच्या, भिन्न रुचीच्या, दर्जाच्या लोकांची असते. हेंहि आपण पाहिलें. अर्थात् या सर्वांचें रंजन व्हावें ही गोष्ट तर आवश्यक आहेच. मग हें साधारण कसें? भिन्न रुचि हा मनुष्याचा निसर्ग स्वभाव आहे. आवडी निवडींतहि वयपरत्वें, संस्कारपरत्वें व्यक्ति व्यक्तींत फरक दिसून येतो. अर्थात सर्वांना एकाच वेळीं आनंद व्हावा व रंजनाचें कार्य साधावयाचें तर तें व्यक्तिसापेक्ष गोष्टींच्या दर्शनाने कसें साधूं शकेल ? प्रसंग हे व्यक्तिनिरपेक्ष असतील तरच तें काम साधूं शकेल. बुद्धि निरनिराळ्या व्यक्तींमध्ये निरनिराळ्या प्रमाणांत विकसित झालेली दिसून येते. त्यामुळे निव्वळ बुद्धिगम्य गोष्टी सर्व तऱ्हेच्या लोकांना आवडतील—समजूं शकतील इतक्या समान पातळीवर आणतां येणें अशक्य आहे. परंतु मनुष्य सुशिक्षित असो वा अशिक्षित असो त्याच्या मनाचा धर्म एकच; आणि त्या मनावर ताबा घेण्याचा भावना हा एकमेवाद्वितिय असा मार्ग आहे. मानवी मनोवृत्ति ही नानातऱ्हेच्या भावनांचें अधिष्ठान आहे; आणि भावना ही एकच वस्तु मानवी मनांत साधारण आहे. सर्वव्यापी आहे. त्यामुळे नाटकाला आलेल्या सर्वच प्रेक्षकांचें रंजन व्हावयाचें असेल, त्यांना सर्वांना त्यांतील रसाची गोडी चाखावयाला मिळावयाची असेल, तर भावनेचा मार्ग हा सर्वांत सोपा आणि निश्चित आहे. आणि म्हणूनच **भावनोत्कटता हा नाटकांचा सर्व प्रमुख गुण समजला जातो.**

पण या भावनेचें स्वरूप काय ? नाटकांतून होणारें हें भावनांना आवाहन सर्व सामान्य माणसांच्या सामान्य भावनापुरतें मर्यादित असतें का ? अथवा या पेक्षा कांहीं अधिक उच्चतर हेतु त्यांत वसतो ? मानवी जीवन सफल घडविणें हा जर नाट्यकलेचा खरा हेतु आहे तर सर्व साधाराण माणसांच्या सर्व साधारण भावनांना आवाहन करून तें कसें साधारण ? मानवतेच्या सोपानावर एक पायरी वर चढावयाची तर या भावनेंत उदात्तता असलीच पाहिजे; आणि सामान्य माणसांच्या सर्व साधारण भावनांचें उदात्तीकरण व शुद्धिकरण नाट्यकृतीमुळे घडविता आलें पाहिजे. म्हणूनच ख्रिस्ती शका पूर्वी ४ थ्या शतकांत (३२२) जन्मास आलेल्या **Aristotle** ने देखील **Tragedy** चा हेतु सांगतांना देशकालातीत भावनांचें विशुद्धीकरण हाच नाटकाचा हेतु प्रतिपादिला आहे.

सारांश अशा प्रकारें **भावनांच्या उदात्तीकरणाच्या मार्गानें रंजनाचें कार्य नाट्यकलेच्या द्वारां होत असतें.**

पण हें रंजन कां होत असतें ? या ठिकाणीं मात्र आपणाला थोडा विसावा घेणं जरूर आहे. कारण या प्रश्नाचें समर्पक उत्तर या बाबत येणाऱ्या विवाद्य मुद्यांचें स्पष्टीकरण केल्याने चांगल्या प्रकारें देता येईल. **नाटकाचें स्वरूप काय असतें** ? निरनिराळया नाट्यशास्त्रज्ञांच्या मतांचा समन्वय घडवून आणावयाचा झाल्यास ' नाटक हें मानवी जीवनाचें छायाचित्र नसून– चित्रकाराने आपल्या कला कुसरीने तयार केलेलें तें हस्त चित्र आहे ' असें म्हणतां येईल. ' नाटक हें संसाराचें चित्र आहे' ही रूढ कल्पना या अर्थानें खरी आहे. नाटकांत चित्रित केलेले प्रसंग मानवी जीवनांत घडून येणाऱ्या प्रसंगाशी सदृश असतात यांत शंका नाही. परंतु चित्रकार ज्या प्रमाणे आपल्या हेतुनुरूप प्रत्यक्षांतील आवश्यक तेवढ्याच तपशीलाच्या भरवंशावर आपलें चित्र तयार करतो हुबेहूब तीच गोष्ट नाटककार करीत असतो. तपशीलाचा विचार केला तर प्रत्यक्षाशी विसदृश अशा अनेक गोष्टी नाटकांत दिसून येतील. किंबहुना ' नाटक ' या शब्दांतच प्रत्यक्षाशी, सामान्याशी, कशी विसदृशता आहे हें आपण मागें उदाहरणाने पाहिलेंच आहे. वास्तववादाच्या प्रचाराच्या भरांत नाटक हें संसाराचें प्रत्यक्षाबरहुकूम हुबेहूब चित्र आहे असें सम-

जणाऱ्या विद्वानांना मुद्धा त्यांच्या मतांतील अतिव्याप्ति क्षणार्धांत पटण्यासारखी आहे.

प्रत्यक्ष जीवनांत दिसणाऱ्या सर्वच गोष्टी आपण नाटकांत पाहावयास तयार असतो का ? मिलेट आणि बेंटले म्हणतात, Since the Drama, in any form, is an art and since technique is an artifice the complete elimination of artificiality is impossible. नाटक हें कोणत्याहि स्वरुपांत एक कलाप्रकार असल्यामुळे व कलेच्या दिग्दर्शनाचीं साधनें कृत्रिम असल्यामुळे नाटकांतून कृत्रिमता काढून टाकणें अशक्य आहे. जे.डब्ल्यू मॅरिअट तर त्याच्याहि पुढे जातो. तो म्हणतो 'रंगभूमि हेंच एक कृत्रिम जग आहे. त्या जगांत अत्यंत नैसर्गिक वस्तू देखील बहुशः अगदी अनैसर्गिक दिसूं लागतील. एखादा माणूस आपण दिवाणखान्यांत नेहमी चालतों त्या प्रकारें रंगपीठावर चालूं लागला तर तें दृश्य अत्यंत चमत्कारिक व ओंगळ दिसूं लागेल. कारण तो सर्वस्वी नवीन जगांत वावरत असल्यामुळे त्या जगाप्रमाणे चालणें त्याला प्राप्त आहे. (' The stage is an artificial place where the most natural things often look entirely unnatrual. A man who walks on a stage, as he walks into a drawing room, is liable to look rediculous. He is working in a new medium and must, therefore, adopt himself' एल. ए. जी. स्ट्रॅांग (L. A. G. Strong) याने तर (Bentley) बेंटले आणि मॅरिअट (Marriot) यांच्याहि पुढे मजल मारली आहे.

रंजन कां होत असतें ? या प्रश्नाचें उत्तर देण्याकरिता आपण या आडरानांत शिरलों. आता त्या रानाचा फारच थोडा भाग आक्रमावयाचा आहे. म्हणजे या सर्व गोष्टींच्या अनुरोधाने त्या प्रश्नाचें उदाहरणानिशी आपण उत्तर देऊं. नाटककार नाटक लिहितो तो कांही विशिष्ट हेतूने लिहितो. अभावितपणें कांही तरी तो लिहूंच शकत नाही. त्यामुळे आपल्या हेतुनुरूप तो नाटकाची रचना करीत असतो. पण नाटककारांनी प्रबंध लिहूनच नाटक तयार होत नाही. तें रंगभूमीवर नटांच्या साह्याने प्रयोगरूपाने वठवून दाखवावयाचें

असतें. त्यामुळे नाटककाराला आपल्या कक्षेबाहेर असणाऱ्या अनेक बंधनांतून नाटकांना पार पाडावें लागत असतें.

मागें उदाहरण देऊन आपण पाहिलेंच आहे की सामान्यापेक्षा अधिक चित्ताकर्षक अशा गोष्टी किंवा प्रसंग पाहण्याची आपली अपेक्षा असते. कलेच्या प्रकटनासाठी आवश्यक असणाऱ्या अनेक साधनांनी नाटककार बांधला असतो. **सारांश नाटककाराला अनेक बंधनें पाळावीं लागतात—त्याची कलाकृति प्रत्यक्षाचा आभास उत्पन्न करण्या इतकी प्रत्यक्षाशी सदृश असली पाहिजे; मूलभूत मानवी प्रवृत्ति देशकातीत असली पाहिजे; आणि या शिवाय प्रगमनशील प्रेक्षकांच्या अपेक्षा पूर्ण करण्याकरितां प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी असली पाहिजे.**

रंजन हें सामान्यतः आनंदवर्धक गोष्टींनीच होऊं **शकतें.** पण **नाटकापासून होणारें रंजन वा आनंदाची प्राप्ति एक लोकविलक्षण वस्तु आहे.** नाटक पाहून आनंद होतो यांत सामान्यतः आनंद पर्यवसायी नाटक पाहून आनंद होतो असें आपण साधारणतः समजूं. पण मग काय शोकांत पर्यवसायी नाटक पाहून आपल्याला दुःख होतें ? एखादा भावनावश माणूस सहज ' होय ' असें म्हणेल. आपणहि तें दृश्य पाहत असता आपली काय स्थिति होती याचा विचार करायला लागलों तर निसर्गतः आपला हात खिशांतील रुमालापर्यंत गेला आणि भिजलेले डोळे आपणहि पुसले याची सहज आपल्याला आठवण होईल. पण या रडण्यांत देखील क्षणानंतरच आपण आनंदाची अनुभूति घेतली असें त्याला दिसून येईल.

या कलेच्या दर्शनाने आपण आनंदित कां होतो ? आनंद कारक प्रसंग पाहून आनंद झाला किंवा रंजन झालें तर एक असो; पण दुःख कारक किंवा शोकरसाचे प्रसंग पाहूनहि आनंद कां व्हावा ? इतक्या चातुर्याने शोक रसाचा परिपोष नाटककाराने केला की आपल्या सारख्या धीर गंभीर माणसाला प्रेक्षक समूहांत रडावयास लावलें या गोष्टीची वास्तविक चीड यावयास हवी. पण तसें न होता त्या नाटककाराचें आपण कां कौतुक करतों ?

ही गोष्ट उदाहरण देऊन अधिक स्पष्ट करता येईल. उदाहरण शक्य तितकें सर्वांच्या माहितींतील असल्यास अधिक उपयुक्त होईल म्हणून आपण ' एकच प्याला ' नाटकांतील प्रसंग घेऊं.

सिंधू सारख्या कुबेर कन्येच्या संसाराची दारुपायीं धुळधाण झाली. सुधाकरासारखा तेजस्वी पुरुष धुळीला मिळाला. सिंधु लोकांच्या घरची मजुरी करायला लागली. आणि घरांत चिमणीला चारायला दाणाहि उरला नाही. अशा वेळचीं तिची स्थिति पाहून प्रेक्षकांची काय अवस्था होते ? ' आपण आपली टिपें पुसतो हें कोणी पाहात तर नाही ना ?' या बुद्धीने तरी इतर प्रेक्षकांकडे पाहणाऱ्या प्रेक्षकाला काय दिसून आलें ? आमचा विश्वास आहे सिंधूच्या परिस्थितीने सर्वांच्या अंतःकरणाचे बांध फोडले आणि अश्रूंच्या रूपाने त्यांतून ओघळ बाहेर आले. क्षणभऱ्याने सुधाकराचा ' आजपासून दारु सोडली' असा निश्चय जाहिर झाला. त्या आनंदाने सिंधु घरांत गेली आणि आपल्या अर्भकाला तें आनंदाचें वर्तमान सांगूं लागली. यावेळीं अश्रूंचे ओघळ वाहविणारा प्रेक्षक सिंधूबरोबर हंसूं लागला. आनंदित झाला. त्यावेळीं त्याची आपल्या क्षणापूर्वीच्या स्थितीबद्दल काय कल्पना झाली असेल ? एकदम त्याला वाटलें असेल आपण काय मूर्ख आहोंत; आपणहि रडलों—' पण दुसऱ्याच क्षणी त्याला आनंद वाटला असेल आणि मनांत म्हणाला असेल धन्य त्या गडकऱ्यांची की त्यांनी शोकरसाचा परिपोष इतका उत्तम केला, सत्याभास इतका बेमालूम निर्माण केला की सिंधु हें नाटकांतील चित्र आहे हें माहित असूनहि माझे डोळे अश्रूंनी भिजले—

आता या प्रवेशांतील सिंधूचीं भाषणें पहा— ही भाषा नेहमी आपण ऐकतों का ? नाही ना ? आतां त्या भाषेच्या ठिकाणी आपली रोजच्या व्यवहारांतील भाषा असूं द्या. पूर्वी रसपरिपोष होतो तसा होईल का ? ' नाही ' हेंच त्याचें उत्तर आहे. सारांश आपल्याला जो आनंद होतो त्याला कारण **आपण त्या त्या प्रसंगाशी समरस होतों. कारण त्याच हेतूने प्रेक्षक नाटकाला जात असतो. क्षणभर आपल्याला विसरतों. आणि लगेच दुसऱ्याच क्षणीं आपल्या मनाला जाणीव होते की**

आपण पाहत आहोंत तें एक नाटक आहे. कलावन्ताची कला आहे— या अनुभवाने प्रेक्षकांचें रंजन होतें. रंजन कां होतें ? याचें उत्तर हें असें आहे.

आता आपण नाटकांतील वातावरण कृत्रिम कसें असतें आणि नैसर्गिक गोष्टी रंगभूमीवर आल्या असतां त्या कशा रसापकर्षक होतील याचें एक उदाहरण घेऊं. हेंहि उदाहरण आपण 'एकच प्याला' नाटकांतीलच घेऊं. सुधाकार दारु सोडण्याचा निश्चय केल्यावर घराबाहेर पडतो. त्याचा स्वाभिमानी स्वभाव असला तरी त्याला विश्वास असतो आपल्या मित्रांचा परिवार फार मोठा आहे. त्यांच्या पैकीं कुणी तरी यावेळीं आपल्याला मदत करील. या आशेने बागेंत जातो. एक गृहस्थ येतो आणि मदतीची थोडीशीहि आशा दाखविण्याऐवजी 'सुधाकर दारू सोडा' असा कोरडा उपदेश करून व सुधाकराच्या स्वाभिमानाला डिवचून जातो. बागेंतीलच प्रसंग आहे. अशा बागेंत प्रत्यक्षांत चार दोन चिवडेवाले, दहा पांच लहान मुलें, त्यांना खेळवणारे गडी, जाणारें येणारे अनेक लोक असावयाचे. आतां रंगभूमीवरून या सर्व लोकांची वर्दळ चालूं ठेवली तर प्रसंग अधिक चित्ताकर्षक ठरेल का ? 'नाही' हेंच त्याचें उत्तर आहे. या प्रवेशांत, दुर्दैवाचे दशावतार दाखविणारे, सुधाकराच्या पायांतील जोड्याइतक्याहि योग्यतेचे नसणारे पुरूषच फक्त दाखवावयाचे आहेत. त्यांत निसर्गांत अनेक गोष्टी असतात म्हणून त्या अनेक गोष्टी आपण रंगभूमीवर आणण्याचा प्रयत्न केला तर रसहानि झाल्याशिवाय राहणार नाही. आणि आज या प्रवेशांतील ज्या रेषा उठक उठून तो अत्यंत परिणामकारक होतो त्या रेषा अनवश्यक व निष्कारण अशा गोष्टींची गर्दी वाढविली तर पुसट झाल्याशिवाय राहणार नाहींत व प्रवेश उठावदार राहणार नाही. निसर्गाचे अनुकरण येथे रसापकर्षक ठरेल ना ?

वरील उदाहरणावरून आणखी एक गोष्ट दिसून येण्यासारखी आहे. ती म्हणजे ही की नाटकांत प्रत्येक गोष्ट सकारण आली असते. मुख्य हेतूला धरून आली असते व त्या हेतूला उठाव देण्याचें एकमेव कार्यच तिला करावयाचें असतें. सुधाकराचा स्वाभिमान निर्दयपणें डिवचला जाऊन अशा लाचारपणें, लाजिरवाणें जीवन जगण्यापेक्षा ज्या दारूने आपला इथपर्यंत अधः

पात केला तिच्याच हातून आपला शेवट झालेला बरा अशी मनोवृत्ति सुधाकराची निर्माण करणें हें त्या प्रवेशाचें उद्दीष्ट. तें ज्या मार्गाने साध्य होत असेल, ज्या साधनांनी तें दृश्य अधिक परिणामकारक होऊं शकत असेल, अशाच गोष्टी सकारण निसर्गातून घ्यावयाच्या व इतर गोष्टी अनवश्यक म्हणून त्या वगळावयाच्या हें तारतम्य राखून त्या प्रवेशाची रचना केल्यामुळेच तो उठावदार वाटतो. आणि प्रसंगाच्या परिणामकारकतेंत रंजकता हटकून असतेच.

आता पर्यंत आपण कलेच्या दर्शनाने मनुष्याचें रंजन कसें होतें, ? परीणामकारकता कशामुळे वाढते ? याचा विचार केला. पण रंजनाच्या या दिव्य मंदिरामागेंच एक अतिशय खोल अशी खाई आहे. कोणत्याहि कलेसंबंधी आणि विशेषत्वाने नाट्यकलेसंबंधी विचार करूं लागताच कोणी सात्विक संतापाने विचारतो. 'नाट्यकला ही नीति नियमापासून अलिप्त आहे का ?' कोणी म्हणतात 'कला कलेकरिताच आहे.' तर कोणी 'आनद-निर्मिति एवढेंच कलेचें ध्येय आहे' म्हणून सांगतात. कोणी म्हणतो 'सत्यम् शिवम् सुंदरम्' हेंच खरें कलेचें स्वरूप आहे. कोणी कंठशोष करून सांगतात 'नाट्यकला हा एक धर्मोपदेशक आहे. हातांत छडी घेऊन समाजाला शिकवावयाचें, सतवृत्त बनवावयाचें' एवढेंच त्या कलेचें कार्य आहे. कांही तर उघड सांगतात 'नाटक हा केवळ मनोरंजनाचा एक कलाप्रकार आहे. नीति अनीतीच्या नियमापासून तो अलिप्त आहे' अशा प्रकारच्या वादांत आपण एकदम सापडतों.

B. Shaw सारखा यशस्वी नाटककारहि Shakespeare आदि·जगद्वंद्य नाटककारांचे, त्याच्या समकालीन नाटककाराने केलेलें, अनिष्ट अनुकरण पाहून संतापून जातो आणि त्यांच्या कृतींत आढळून येणाऱ्या अनीतियुक्त गोष्टींचा कुणाचीहि फिकीर न करता धिःक्कार करतो. तो सरळ म्हणतो — I would hold it good statesmanship to blow every cathedral in the world to pieces with dynamite organ and all without the last heed to the screams of the art critics and cultured voluptuaries. पण याचा अर्थ असा नव्हे की shakespeare मध्यें जें अपूर्व कलालाघव आहे तें shaw ला मान्य नाही. परंतु

shakespeare च्या अमर गुणांचें अनुकरण न होता केवळ तत्कालीन रंगभूमीस आवश्यक म्हणून त्याने केलल्या कलाविलासाचे हिडीस अनुकरण आपल्या पिढींतील लोकांनी केलेले पाहून मात्र त्याचें डोकें फिरून जातें.

कलेचा हेतु साधण्यासाठी रंजनाच्या मार्गाने विशुद्ध भावनेला कशा प्रकारें आवाहन करावयाचें हें आपण पाहिलेंच आहे. भावना ही विकाराला बुद्धिपेक्षा अधिक जवळ आहे. बुद्धीला बऱ्या वाईटाचा विवेक करता येतो. बुद्धिभ्रष्ट होऊं शकत नाही असें नाही. पण बऱ्यावाईटाचा विवेक करण्याचें तिच्यांत सामर्थ्य आहे हेंहि तितकेंच खरें आहे. भावनेच्या अंगी विद्युत्शक्ति इतकी अचाट शक्ति असली तरी तिला विवेकाचें बंधन खास नाही.

'कीचक वध' आणि 'विक्रम शशिकला' ही दोन नाटकें आपण उदाहरणा दाखल घेऊं म्हणजे आपला मुद्दा स्पष्ट होईल. ही दोन्हीं नाटकें रंगभूमीवर यशस्वी झालीं आहेत. अर्थात या नाटकांत भावनोत्कटता आहे हें सांगण्याची जरूर नाही. पण या दोन्ही नाटकांमुळे उत्पन्न होणाऱ्या भावना कोणत्या आहेत? 'कीचकवधा'चा प्रयोग पाहून सत्तामदाने धुंद झालेल्या कीचकाबद्दल अत्यंत संतापाची भावना निर्माण होते तर धर्मराजाचा थंडपणा–पाहून वेगळाच संताप येतो– सैरंध्रीच्या विलक्षण परिस्थितिमुळे अत्यंत दुःख होतें– व या सर्वांच्या समुच्चयाने एक अत्यंत उदात्त अशी भावना त्यांतून निर्माण होते. आता 'विक्रम शशिकला' नाटकाचें उदाहरण घेऊं. या नाटकांत प्रच्छन्न असा शृंगार रस आला आहे. त्यामुळे शृंगारिक भावना प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण होतात आणि चांगल्या संस्काराच्या माणसाला त्यांतील **हीन भावनेच्या व अभिरुचीच्या पोषणाने चीड येते. घृणा येते.** नाट्यकलेच्या दिव्यमंदिराच्या पाठी मागें जी अत्यंत खोल खाई असते असें थोड्यावेळापूर्वी म्हटलें त्याचें हें उत्तम उदाहरण आहे. दोघाहि नाटककारांनी प्रेक्षकांच्या रंजना करिता भावनोत्कटता आणली– पण भावनेच्या मार्गाने जाता जाता शुद्ध भावना मागें पडून विकारवश अशा भावनांचे खेळ खेळण्यांत तिचें पर्यवसान झालें. शुद्ध भावनेने विकारवशतेला अवसर दिला की त्या नाटकाची सर्व प्रेक्षकाला एकाच वेळीं आनंद देण्याची शक्ति नष्ट झाली

हें खास. ही गोष्ट ‘ विक्रम शशिकला ’ आणि ‘ कीचकवध ’ या दोन नाटकांच्या उदाहरणाने सहज स्पष्ट झाली; आणि **मानवी जीवनांत आनंद निर्माण करणे या कलेच्या हेतूचा कोणी निष्कारण विपर्यास करूं नये म्हणून मानवी जीवनाच्या साफल्याने, भावनांच्या उदात्तीकरणाने—विशुद्धीकरणाने जीवन आनंदमय करणें हा कलेचा हेतु आहे असें सांगणें प्राप्त झालें.**

कला आणि नीति यांचा परस्पर संबंध काय? असाहि एक मुद्दा येथे निर्माण होतो. पण कलेचा हेतु आपण मागें पाहिलाच आहे. तो विचारांत घेतां व कलचें स्वरूप पाहतां कलेला नीतीचें वावडें आहे असें म्हणतां येईल काय? ‘ नाही ’ हेंच त्याचें उत्तर आहे. तरी पण जे वाद निर्माण होतात त्याला एकच कारण आहे. आणि तें म्हणजे कांही नाटकांमध्ये रंजकतेवर नीतीच्या उपदेशाचा भयंकर दाब दिसतो तें. प्रबंध, प्रवचन, प्रचार ही सर्व मानवी जीवन सफल करण्याची अवांतर साधनें असतांहि कला निर्माण कां झाली? उपरोक्त साधनांत आणि कलेंत फरक आहे. तो फरक आकर्षकपणांत-रंजकतेंत आहे. तं तंत्र सांभाळून, कलेच्या या जीवन विशेषाला बांध न आणतां तिला मानवतेच्या सेवेचें कोणतेंहि कार्य करतां येईल. नव्हे तो तिचा धर्म आहे.

पण खऱ्या कलेच्या व खऱ्या कलावन्तांच्या बाबतींत हा प्रश्नच आमच्या मतें निर्माण होत नाही. कारण A dramatist is a play-wright who has something to say असें Clayton Hamilton क्लेटन हॅमिल्टन याने जें म्हटलें आहे तें अगदी योग्य आहे. याचा अर्थ कांही सांगण्याकरिता निघालेला अगोदर Play--wright म्हणजे रंजनकार असावा लागतो असाच नाही का? कोणतीहि खरी कला अश्लील अनीतिकारक असूंच शकत नाही. खरा कलावन्त आपल्या कलानिर्मितीच्या तंद्रींत असतां आपल्या कलावस्तूखेरीज अन्य पार्थिव गोष्टींपासून दूर असतो. अशा पवित्र मनाच्या अवस्थेंत तो आपल्या कलावस्तूशीं एकरूप झाला असतां त्यांत अश्लीलता- अनीति प्रवेशच करूं शकत नाही.

या ठिकाणीं एक गोष्ट स्पष्ट करणें जरूर आहे. **अश्लीलतेच्या कल्पना** नेहमीच सापेक्ष असतात. समाजाच्या विकासाबरोबर व वाढत्या उत्कर्षाबरोबर या कल्पना अधिकाधिक सूक्ष्म होत जातात. त्यामुळे एका कालांत **श्लील** वाटणारी गोष्ट पुढच्याच काळांत अश्लील ठरते. तेव्हां कोणत्याहि काळीं सद्‌भिरुचीला व सभ्यतेला सोडून असणारी गोष्ट ती अश्लील गोष्ट हा साधारण दंडक मानला तरी चालेल. कोणत्याहि गोष्टींतील श्लील अश्लीलता त्या त्या काळांतील तद्विषयक कल्पनेवर अवलंबून राहील. तसें **जर मानलें नाही** तर संस्कृत नाटकातील अत्यंत रम्य अशा उत्तान आणि उत्कट शृंगाराला अश्लीलतेच्या कोटींत घालावें लागेल आणि शेक्सपियरच्या अनेक सुंदर कल्पना त्याज्य ठरवाव्या लागतील.

उच्च कलाकृतींत कांहीं वेळां अश्लीलतेचा आढळ दिसतो हें खरें. परंतु अशा कलेचा निर्माता त्या **अश्लीलतेचा** वापर साधन म्हणून करतो. प्रेक्षकांना त्याचा उपभोग देण्याचा त्याचा हेतु नसतो हें लक्षांत ठेवणें जरूर आहे. आणि कांहीं ठिकाणीं अश्लीलतेमध्ये जेव्हा प्रतिभेचा विलास पाहावयास मिळतो तेव्हां ती अश्लीलता सद्‌भिरुचीला बोचकहि ठरत नाही.

* * * *

आता आपण प्रत्यक्ष नाटकांच्या साच्याचा विचार करूं. हा विचार करूं लागतांच आपल्या समोर पहिला प्रश्न येतो तो हा की मानवी अवयवांच्या उत्कृष्ट सौंदर्याचे निश्चल आदर्श जसे सौंदर्य-मर्मज्ञांनी निर्माण करून ठेवले आहेत तसा **उत्कृष्ट नाट्यकृतींचा सांगाडा कुणी निश्चल आणि निश्चित असा निर्माण करून ठेवला आहे काय?** या प्रश्नाचें एका शब्दांत ‘नाही’ हेंच समर्पक उत्तर होईल. नाट्य ही कला आहे. कला ही नित्य नवीच आहे मानवी चातुर्याची, कालाकुसरीची व प्रतिभेची मजल ज्या थरापर्यंत पोहोंचूं शकेल ती तिची अंतीम परीसीमा असल्यामुळे कोणत्याहि बंधनाने ती बांधली जाऊं शकत नाही. निरंकुशता हाच तिचा नैसर्गिक स्वभाव. J. R. Williams या नाट्य-टीकाकाराने तर—

(There is no single art of drama, and asking for a list of good qualities of a good play is like seeking to find out shape, proper and natural to clouds.) एखाद्या उत्कृष्ट नाट्यकृतीचा कांही विशिष्ट ठराविक गुणानी युक्त असा देह किंवा आकार निर्माण करणें म्हणजे आकाशांतील ढगाला ठराविक आकार देण्याचा प्रयत्न करण्यासारखें हास्यास्पद आहे असा स्पष्ट निर्वाळा दिली आहे.

परंतु एक मनुष्य अगदी शंभर टक्क्याने दुसऱ्या मनुष्या सारखा नसला तरी त्याच्या अवयवांच्या रेखीवपणासंबंधी हजारों आदर्श नजरेसमोर ठेवून जशा रेखीव पणासंबंधीच्या काही ठराविक व बुद्धिग्राह्य अपेक्षा निर्माण करण्यांत येऊं शकतात (मग एखादा त्याहिपेक्षा वेगळा असा अपवाद आढळांत आला तरी हरकत नाही) तशाच प्रकारच्या कांही अपेक्षा नाटकांच्या बाबतीतहि, आजतागायत निर्माण झालेल्या हजारों नाट्यकृति समोर ठेवून व त्यांचें अवलोकन करून, निर्माण होऊं शकतात- थोडे वास्तववादी बनावयाचें तर एवढी गोष्ट खरी की जगांत कलाच काय पण सर्वस्वी निरंकुश अशी कोणतीहि गोष्ट असणें असंभवनीय आहे. कांही कलांना स्वतःचीं अशीं बंधनें नसतीलहि. पण ती जेथे व्यक्त केली जाते तेथील बंधनें निदान नाट्यकलेला तरी निरपवादपणें मान्य करावीं लागतातच — कारण नाटक हा केवळ एक वाङ्मय प्रकार नसून ती मुख्यतः एक प्रायोगिक कला आहे. नव्हे एक सामाईक भांडवलावर चालणारी कला आहे.

स्थूल मानाने नाटकाचें स्वरूप, हेतु आणि प्रांत यांची निश्चिति असल्यामुळे नाटकांच्या बाबतींत अनुभवजन्य व मूलगामी असें कांही तंत्र निर्माण करता येणें शक्य झालें आहे. मानवी मन हें कोणत्याहि समाजाला, देशाला, कालाला एकच असल्यामुळे **उत्कृष्ट कलाकृतींच्या बाबतींत** Universality **देशकालातीत व्यापकत्व हा गुण निरनिराळ्या देशांतील व कालांतील नाट्यकृतींचा अभ्यास करून ठरविता येणें शक्य झालें आहे.** नॉर्वेजियन '**नोरा**' काय -- भारतांतील 'शकुन्तला' काय किंवा इंग्रजी 'हॅम्लेट' (Hamlet) काय — य

सर्व पात्रांतील मानवी मनोवृत्तीचा परिपोष इतका व्यापक आणि देशकालातीत आहे की कोणत्याहि काळीं, कोणत्याहि देशांत, कोणत्याहि समाजापुढे त्याचें चित्रण यशस्वी वाटलेंच पाहिजे. परंतु आपण आधीच सांगितल्याप्रमाणे नाट्यकृतींचा एक कांहीं ठराविक साचा तयार करण्यांत आला आहे व प्रत्येक नाटककाराने त्याचेंच अनुकरण करावें असा दंडक घालण्यांत आला आहे असें मुळींच नाहीं. मानवी मन जस जसें उत्क्रांत होत जातें— मानवी जगांतील अनुभव जस जसे गाढ होत जातात तस तसा नाटकाच्या रचना प्रकारात– दिग्दर्शनांत फरक पडत आलेला आपल्याला दिसून येतो. हें शतकाच्या बाबतींत तर असो परंतु तपा अर्ध्या तपाच्या अनुभवावरूनहि सहज दिसून येतें. नाविन्य हा कलेचा आत्मा आहे हें आपण मान्य केलें तर तें साधण्याकरितां कलावन्ताला अनेक सवलती घ्याव्या लागतात–अनेक प्रकारें रूढ अशा प्रकारांशी फारकत करून विधायक स्वरुपाचे फरक घडवून आणावे लागतात. नाहीं तर शेक्सपियरच्या काळीं प्रवेशाच्या सुरूवातीस बोर्डावर लिहिलेल्या वर्णनावरून बगीच्याची कल्पना देण्याची प्रथा जाऊन आपण जणु कांहीं खराच, सुंदर फुलांच्या ताटव्यांनी आणि लता वेलींनी फुललेला, बगीचा पाहत आहोंत असा भास होईल अशा देखाव्याच्या उत्क्रांतींत त्याचें पर्यवसान होणें कसें शक्य होतें ? खुद्द महाराष्ट्रीय नाट्यकलेच्या गेल्या १०० वर्षांच्या इतिहासाचें आपण अवलोकन केलें तर विष्णुदास भाव्याची रंगभूमि व विद्यमान रंगभूमि यांतील फरक सहज दिसून येईल. परंतु त्यामुळे मानवी मनाचा जो धर्म आहे तो बदलला असें थोडेंच म्हणता येईल ? मानवी मनाला हालवून सोडण्याइतकी भावनोत्कटता जर नाटकांत असेल तर तें नाटक कोणत्याहि देशात कोणत्याहि काळीं सारखेंच लोक प्रिय होऊं शकेल.

मानवी सौंदर्याकडे पाहतांना आपण जसें प्रत्येक अवयवाचें पृथक्करण करीत न बसता त्या देहाकृतिकडे सामग्र्याने पाहून आपल्या मनावर त्याचा जो परीणाम होईल तो ग्राह्य मानतो तीच पद्धत कला कृतींच्या सौंदर्य मापनाच्या वेळींहि अंगिकारिली पाहिजे. निर्दोषता ही कल्पनाच दैवी आहे. कोणती रसिकमान्य कला कृति खरोखर सर्वस्वी निर्दोष आहे ? जगाचा आतापर्यंतचा मनुष्याचा जो अनुभव आहे त्यावरून निर्दोषत्व हें फक्त देवाच्या

बाबतींतच शक्य आहे असें खास म्हणतां येईल. कोणतीहि **कलाकृति त्यांत** तंत्र-दोष नाहीत म्हणून यशस्वी झाल्याचेंहि आढळत नाही. तंत्र-दोष **असलेली** नाटकें मात्र रसिकमान्य होऊन गेलीं ६७ वर्षे रंगभूमीवर चालत असलेलीं प्रत्यक्ष पाहत आहोंत. कोल्हटकरांच्या दृष्टीनें दोषपूर्ण असलेलें 'सौभद्र' नाटक हें त्याचें उदाहरण म्हणून पुढें मांडता येईल. याला कारण एकच. **बहुजन-समाज नाटकांकडे पाहतांना त्याचा सामग्ऱ्याने आपल्या मनावर काय परीणाम होतो एवढेंच पाहत असतो.** टीकाकाराप्रमाणें त्यांना सविधानकातील दोष, स्वभावचित्रणातलें वैगुण्य– भाषेची सदोषता– काल–विपर्यासाचा दोष या सर्व दोषांची फिकीरच नसते. त्यांना फक्त Unity of impression **नाटकापासून सामग्ऱ्याने होणाऱ्या परीणामाकडे पाहावयाचें असतें**– जनतेने दिलेला हा निर्णयच परिणामी आजपर्यंत खरा ठरत आहे. मात्र एवढें खरें की कोणत्याहि नाटकाचा जनमनावर प्रभावी परीणाम होतो तेव्हा आपण त्या कृतीकडे पाहावें तर आपल्याला असें खास दिसून येतें की त्या नाटकात नाटककाराने अभावितपणें असो वा बुद्धि-पुरःसर असो आवश्यक अशी बंधनें पाळलीं आहेत. दोष असतातहि. परंतु ते दुर्लक्ष करतां येइल इतक्या मोलाचे असतात.

तेव्हा, '**केवळ तांत्रिक बंधनें पाळून आपण यशस्वी नाट-ककार होऊं असें जर कुणाला वाटत असेल तर तें अगदी व्यर्थ आहे**. मनुष्याची रेखीव बाहुलीं चित्रकार रोज तयार करीत असतो. म्हणून त्याला मानव निर्माता परमेश्वर कोणीहि समजत नाही. आपल्या कलाकृतीत जिवंत ज्योत निर्माण करण्याचें सामर्थ्य कलावन्तांत असावें लागतें. त्यावरच त्याची कलाचातुरी मुख्यतः अवलबून आहे. आपल्या कलाकृतीत जिवंतपणा आणणें हेंच कलावंताचें साध्य होय. कित्येकाच्या मतें ही गोष्ट प्रयत्नसाध्य आहे तर कित्येकांच्या मतें ही गोष्ट त्याला सहजसिद्ध आहे. याच कला-वन्ताच्या गुणाला 'प्रतिभा' हें नांव आहे व अशा कलावन्ताला आपण प्रतिभा-शाली म्हणत असतों. खऱ्या कलावन्ताला तंत्राची कधीच फिकीर वाटत नाही Shakespeare ने आपलें वेगळेंच तंत्र निर्माण केलें. Ibsen चें तंत्र त्याचें स्वतःचेंच आहे Galesworthy च्या Exiles किंवा On the roof सारख्या

नाटकांतील तंत्र टीकाकारांना अगदीच नवीन वाटलें आणि संग्रहित केलेल्या तंत्राच्या मंत्राने जिवंत नाटककारांच्या कृति तो पारखूं लागला तर त्यांत हंसे कुणाचें होणार हें न सांगतांहि कळण्यासारखें आहे. अशा वेळी टीकाकारांची कशी त्रेधा उडते याची मजेदार आठवण Ibsen च्या चरित्रांत पाहावयास मिळते. Ibsen च्या ' A Doll's house ' नाटकाची तालीम चालू असता त्या नाटकांतील शेवटचा प्रवेश त्या टीकाकाराच्या पाहण्यात आला. त्यांत Nora आपलें घर, पति व मुलें यांना सोडून जाते हें पाहून तो नाट्य मर्मज्ञ ' फारच उत्कृष्ट असा पहिल्या अंकाचा शेवट आहे ' असें उद्गारला. आपण समजतों तो पहिल्या अंकाचा शेवट नसून तो त्या नाटकाचाच शेवट आहे हें जेव्हा त्याला कळलें तेव्हा त्याला काय वाटलें असेल हें आपण कल्पनेनेहि जाणूं शकतों.

कॅपेक नांवाच्या एका झेक नाटककाराची नाट्यकृति श्री. माधव मनोहर यांनी ' आई ' या नांवाने रूपांतरित केली आहे. या नाटकांतील तंत्र तर अगदीच अभिनव असें आहे. त्यांत मृत झालेल्या व्यक्ति Hamlet च्या बापाप्रमाणे बुरख्यांत न येतां अगदी जिवंत असल्यागत त्या नाटकांत आल्या असूनहि नाटकाची मांडणी यशस्वी अशी झाली आहे. सारांश निव्वळ तंत्राच्या कसोटीवर घासून नाटकाचें खरें खुरें परीक्षण होणार नाही. टीकाकार केवळ छोद्रान्वेषी नको तर तो सहृदय, संस्कारक्षम असला पाहिजे– अनेक नाटकांना अमरत्व लाभले तें त्यांच्या निर्दोषत्वामुळे नसून त्यांतील अलौकिक गुणांच्या प्राबल्यामुळे लाभलें. ही गोष्ट लक्षांत घेऊनच टीकाकारांनी आपली टीका लिहिली पाहिजे.

कोणताहि नाट्यविषयक टीका-ग्रंथ हातीं घ्या त्यांत Conflict संग्राम हा नाटकाचा आत्मा आहे हें तत्त्व म्हणजे नाटकाचें आदि तत्त्व आहे असें आग्रहाने प्रतिपादिलेलें दिसून येईल. Every Drama must be an artistic presentation of a conflict असें Shaw देखील म्हणतो. मनुष्याचें जीवन हाच खरोखरीने संग्राम आहे. प्रत्येक मनुष्याला आपल्या आयुष्यांत प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने येणाऱ्या अडचणींना, संकटांना दूर सारूनच आपलें जीवन जगावें लागत असतें. किल्ये-

कदा या अडचणींना व संकटांना प्रतिपक्षी म्हणून उघड उघड तोंड द्यावें लागतें तर कित्येकदा अभावितपणें— दैववशात् त्याला अडचणी येतात— त्यांचा त्याला कधी पत्ताहि नसतो. तरी पण अशाहि गोष्टींचा त्याच्या जीवनावर परीणाम होत असतो. 'नाटकांत 'संग्राम' (Conflict) हा असलाच पाहिजे' या दंडकाच्या प्रवर्तकांचा असा आग्रह आहे की प्रत्येक नाटकात दोन पक्ष असावयाचेच— मग ती स्पर्धा व्यक्ति व्यक्तात असो, व्यक्ति आणि परिस्थिति या दोहोंत असो किंवा एकाच व्यक्तीच्या खुद्द मनांतच असो— या दोहोंत स्पर्धा चालावयाचीच व त्यांत एकाचा कुणाचा तरी जय व्हावयाचाच---

(William Archer) विलियम आर्चर (J. R. William) जे, आर. विलियम किंवा (Millet and Bentley) मिलर बेंटले Elizabeth Drew **एलिझाबेथ ड्रयू आदि टीकाकार या तत्वाला फारसे मानित नाहींत.** त्यांच्या म्हणण्याचा आशय असा कीं नाटकांत जर संग्राम दिसून आला तर त्यांत कांहीच नवल नाही. कारण नाटक मानवी जीवनाचेंच चित्र असतें. J. R. Williams च्या मत (Action) घटना किंवा कृति नाटकांत प्रधान असतें *William* Archer म्हणतो नाटकांत बहुशः आपल्याला Conflict किंवा संग्राम पाहावयास मिळतो ही गोष्ट खरी. परंतु conflict हें कांही नाटकाचें आदि तत्त्व नव्हें. नाटकांत crisis **अटीतटीचा प्रसंग आवश्यक** आहे.

To say that drama is full of conflicting forces, in fact, is merely to say that drama is like life. It tells nothing about the special capacities of drama. Show a man in action and there will be conflicting forces present if only he is digging his garden .... J. R. William's 'Drama'

'The plain truth seems to be that conflict is one of the most dramatic elements in life and many

(पुढें चालू

त्याचा विकास एखाद्या व्यक्तीच्या जीवनांतील लहान लहान निकराच्या प्रसंगांतून कार्यकारणभावाने झालेला असतो. व्यक्ति एका विशिष्ट परिस्थितींत सांपडली असतां ती व्यक्ति प्रत्यक्ष असें करील हें दाखविण्याचें कार्य नाटकाचें असतें. प्रत्यक्ष व्यक्तीच्या आयुष्यांत संग्राम असणें ही मोठीशी नवलाची गोष्ट नाहीं. बहुशः वस्तुस्थिति तशी असतेहि. परंतु नाटककाराचा हेतु तो संग्राम दाखविणें हा नसून व्यक्ति एका विशिष्ट प्रसंगांत सापडली असतां तिच्या हातून अमकी गोष्ट घडते ? ती गोष्ट कां घडते याची कार्यकारणभावाने उकल करून दाखविणें हा त्याचा हेतु असतो. आणि याच अनुरोधाने नाटककार आपल्या नाटकाच्याद्वारें आपलें जीवन–विषयक तत्वज्ञान भरपूर कारणमीमांसेसह प्रतिपादित असतो. बराच विचार केल्यानंतर william Archer, J. R. Williams, and Millet Bentley आदि ग्रंथकाराची ही विचारसरणी विचाराहै वाटूं लागते. J. W. Marriot देखील नाटकाच्या रचनेचा विचार करतांना कथानकाचे वर्णन 'The minor crisis leads through suspense to a major crisis and thence through stronger suspense to the grand climax' लहान निकराच्या प्रसंगाचें पर्यवसान शंका कुशंकाच्या वातावरणांतून मोठ्या निकराच्या प्रसंगांत होतें व अधिक प्रबल अशा अनिश्चित परिस्थितींतून मुख्य निकराच्या प्रसंगांत त्याचें पर्यवसान होतें अशाप्रकारें केलें आहे.

मागील पानावरून)
dramas, perhaps most, do as a matter of fact turn upon strife at one point or another. But it is clearly an error to make conflict indispensable to drama.

What then is the essence of the Drama ?... we shall scarcely come near to a helpful definition than if we say that the essence of Drama is 'crisis'. william Archer...' Play Making.'

सारांश crisis हा नाट्याचा आत्मा आहे असें जें Archer म्हणतो तें एका विशिष्ट अर्थानें खरें आहे असें आमचें मत आहे.कारण नाटकांकरिता विशिष्ट प्रकारचा संग्राम(conflict) निवडल्यानंतर प्रत्यक्ष लिहिण्याच्या वेळीं त्या संग्रामांतील अटीतटीचा प्रसंग (crisis) लेखकाला डोळ्यासमोर ठेवावा लागतो आणि त्या एका प्रसंगासाठीं त्या संग्रामाचा विकास करणें हें त्याचें कर्तव्य ठरतें. अर्थात, या अर्थानें नाट्यलेखकाला crisis हा आत्मा मानणें भागच आहे.

इंग्रजींतील Tragedy आणि Comedy या नाट्यप्रकारांसंबंधीं देखील मराठींत कांहींशा चुकीच्या कल्पना सामान्यतः प्रसृत असलेल्या आढळतात. इंग्रजींत ज्या नाटयप्रकाराला Tragedy म्हणून म्हणतात त्या नाटयप्रकाराचें 'शोकांत' हें आपण जवळ जवळ एकमेव लक्षण समजतों; (कांहीं अपवादवजा व्यक्ति याला अपवाद असू शकतील' आणि comedy या नाटयप्रकाराला 'सुखांत' असें मानत आलों आहोंत. परंतु Millet आणि Bentley आदि टीकाकारांच्या मतें Tragedy **ही सुखांत असूं शकते.** त्यांच्या मताप्रमाणें 'As you Like it' या नाटकाच्या शेवटीं Rosalind चा वध झालेला दाखविला तरी तें नाटक Tragedy होणार नाही. किंवा 'Schools'for scandal,मध्ये Sir Peterनीं Lady Teazleचा वध करूनहि तें Tragedy होऊ शकलें नसतें. त्यांच्या मतें **Tragady ची मुख्य लक्षणें म्हणजे त्यांतील serious subject गंभीर विषय व universal Significance व त्या विषयाचें अखिल मानव जातिसंबंधी कालातीत महत्त्व, हीं होत.** सुखांत शेवट असूनहि Tragedy होऊं शकेल अशा नाटकाचें उदाहरण म्हणून त्यांनी Euripides चें 'Iphigenia in Tauris' दाखविलें आहे. याकरिता मराठींतील 'कीचक वधाचें' उदाहरणहि देतां येईल. नाटकांत कीचकाचा वध झाला आहे ही गोष्ट खरी. पण त्यामुळे कुणाला दुःख होतें? झाला तर प्रत्येकाला आनंदच होतो. म्हणून 'कीचक वध Comedy होऊं शकत नाही.

या नाट्यप्रकारासंबंधीची मोठी मार्मिक अशी कल्पना L. A. G. स्ट्रॉंग या नाट्यशास्त्रज्ञाने दिली आहे.

1. When the characters struggle against an immoveable object the drama is called a Tragedy. पात्रे जेव्हा अनुल्लंघनीय अशा वस्तूंशीं झगडतात तेव्हां त्या नाटकाला **ट्रॅजेडी** म्हणतात;

2. When they struggle against removeable objects the drama is called a 'Comedy' निवार्य अशा वस्तूंशीं जेव्हा ते झगडतात तेव्हा त्या नाटकाला **कॉमेडी** म्हणतात.

3. when they struggle against a ridiculous object the drama is called a 'Farce' हास्यास्पद व चमत्कारिक गोष्टींशीं जेव्हा ते झगडतात तेव्हा **फार्स** होतो.

ही कल्पना स्थूल मानाने खरोखरच सुंदर आहे.

कोल्हटकरांच्या नाटकांचा विचार करतांना कांहीं प्रश्नांचा विचार विशेषत्वाने करावा लागेल. तात्यासाहेब केळकरांनी आपल्या 'कोल्हटकर' ग्रंथाच्या प्रस्तावनेंत 'कोल्हटकराच्या नाटकांचा विचार करतांना भावी पिढीने तरी त्याचा विचार मुख्यतः नाट्यवाङ्मय या दृष्टीनेच करणें उचित होईल, असा आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. तेव्हा कोल्हटकरांचीं नाटकें प्रयोगक्षम नाटकें म्हणून अभ्यसनीय नाहीत काय? हा एक; आणि केवळ वाङ्मय म्हणूनहि नाटकाला चिरंजीव होतां येणें शक्य आहे काय? हा दुसरा, असे दोन प्रश्न साहाजिकच उभे राहतात. यां पैकी पहिल्या प्रश्नाचा विचार स्वतंत्रपणें वेगळयाच प्रकरणांत करूं. दुसऱ्या प्रश्नाचा विचार मात्र याच ठिकाणीं थोडक्यांत करूं.

नाटक या शब्दांतच 'प्रयोग' अभिप्रेत होतो. खुद्द नाट्यकलेचाहि आपण इतिहास पाहिला तर नाट्यपाठ (Text) ही बरीच अलीकडची अवस्था आहे. प्रयोग ही त्यांतील मुख्य गोष्ट आहे. नाटक

म्हणताच एकदम आपल्या समोर नटवर्ग, रंगभूमि व. गोष्टी येत असतात. या सर्व गोष्टींत नाट्यपाठ (Text) गौण ठरतो— परंतु नाट्यपाठाला कांहीच किंमत नाही असेंहि म्हणणें धाडसाचें टरेल. नाट्यपाठ हें नाट्य-वाङ्मय आहे. आणि वाङ्मयाच्याच रूपाने अजरामर झालेलीं किती तरी नाटकें आजहि आहेत. शतकानुशतकें त्यांचा एकहि प्रयोग आपल्याला पाहा-वयास मिळाला नाही— आज त्यांना प्रयोगक्षम करणेंहि अत्यंत अवघड आहे—-कित्येकांच्या बाबतींत तें अशक्य आहे. परंतु असें असलें तरी **तीं नाटकें आपल्या वाङ्मय गुणांच्या बळावर जगांतील उत्तमोत्तम कृतींत मोडलीं जातात.** तात्यासाहेब केळकरांनी दिलेला अभिप्राय या अर्थाचा असल्यास तशी कांहीं अडचण नाही. गेल्या तपा दीड तपांत यशस्वी म्हणून गाजलेलीं कितीं तरी नाटकें आजच्या प्रेक्षकाला टाकाऊ वाटतात— तेव्हा २० व्या शतकाच्या सुरुवातीला गाजलेलीं कोल्हटकरांचीं नाटकें आजच्या पिढींत प्रयोगक्षम वाटलीं नाहींत तर त्यांत कांहीच आश्चर्य नाही. परंतु मूळांतच तीं प्रयोगक्षम नव्हतीं असा या अभिप्रायाचा अर्थ असल्यास मात्र त्या नाटकांचा दर्जा एकदम खालचा ठरतो. प्रयोग क्षमता हा नाटकाचा आवश्यक गुण आहे. तो गुण कोणत्याहि नाटकांत वसत नसला तर तो दोषच मानावा लागेल.

परंतु नाटक जसें प्रामुख्याने प्रायोगिक आहे तसाच तो एक मह-त्वाचा वाङ्मय प्रकारहि आहेच. **अभेद्य कालाचें कवच फोडून आज ज्या कांही कलाकृति अमर झाल्या आहेत त्या त्यांच्यांतील वाङ्मयिक अलौकिकत्वामुळेच होय.** And Drama, after all, is literature and lives in the end by the greatness of its spoken words असें जे. आर. विलीयम्स देखील म्हणतो. १९२० च्या पूर्वी प्रयोगक्षम ठरलेलीं आणि गाजलेलीं किती तरी नाटकें आजच्या भिन्न रुचीच्या आणि साधनाच्या काळांत तितकीच यशस्वी करून दाखवूं शकूं असें कोणालाहि सहजासहजी म्हणता येणार नाही. अशा नाट-कांचें महत्व हें नाट्यवाङ्मयाच्या रूपानेंच टिकण्यासारखें आहे

पाश्चात्य देशांत आज इतके वाङ्मय प्रकार रूढ आहेत की नाट्य-तंत्रांचीं ठराविक बंधनें त्यांनी कधीच सोडलीं आहेत. आणि नाट्यतंत्राचा उहापोह करणारे पाश्चात्य टीकाकार देखील If some man tommorrow writes a dialogue in which two scientists discuss the theory of relativity in such a way that they are delight-ful to listen to in a theatre why then that will be a good play—

'उद्या दोन शास्त्रज्ञ सापेक्षतावादावर भाषण करूं लागले आणि ऐकणाराला तीं संभाषणें थिएटरमध्यें बसून ऐकावीशीं वाटतील अशीं चट-कदार जर असलीं तर तें देखील एक नाटकच होईल' असाआपला अभिप्राय देतात— परंतु पाश्चात्य वाङ्मय इतकें पुरोगामी असलें तरी आपलें वाङ्मय पाश्चात्य वाङ्मयाच्या मानाने अगदी मागासलेलेंच आहे यांत शंका नाही. त्यामुळे आपल्या नाट्यकृतींचा विचार करतांना नाट्यतंत्राचीं सामान्य बंधनं त्यांना लागू करता येण्यासारखीं आहेत असें धरून चाललेंच पाहिजे—

आतापर्यंत आपण नाटकाबाबत बहुतेक सर्व मुद्यांचा विचार केला आहेच. फक्त **नाट्यकृतीच्या अवयवांचा विचार तेवढा राहिला आहे. कथानक**-त्यातील **व्यक्ति** आणि **संवाद** हे ते तीन अवयव होत. या तिन्हीं गोष्टींचा आपण क्रमवार विचार करूं.

नाटकाला कथानक अवश्यक आहे याबाबत दुमत होण्याचें कारण नाही. ते कथानक एखाद्या व्यक्तीच्या आयुष्यांतील आणीबाणीच्या चार तासाच्या अवधींत घडलेलें असो अथवा त्या व्यक्तीचा सर्वच्यासर्व जीवनपट त्यांत रेखाटलेला असो. नाटककार जीवनांतील वेचक प्रसंगांचीच निवड नाटकांकरिता करीत असतो आणि त्या प्रसंगांची मांडणी कलात्मक रीतीने करतांना कथानक ओघाने तयार होतेंच. परतु **नाट-कांतील कथानक म्हणजे एका मागून एक अभावितपणें घडून येणाऱ्या गोष्टींचें कथन नव्हें. नाटकांत जी गोष्ट घडलेली दाखवावयाची आहे तिला कार्यकारणभावाने अपरिहार्य ठर-विण्यास सबळ अशा घटनांची ती एक 'कलात्मक' गुंफण**

आहे. अमकी गोष्ट घडली. त्याचा नैसर्गिक परिणाम म्हणून त्यांतून अमकी गुंतागुंत निर्माण झाली आणि तिचा नैसर्गिक पर्याय ती गुंतागुंत अशा प्रकारें मोडविण्यांत झाली असें कोणत्याहि नाट्यकथानकाचें वर्णन करतां येईल

ॲरिस्टॉटल आदि मूळ नाट्य टीकाकारांच्या दृष्टीनें नाटकांत कथानक ही सर्वश्रेष्ठ अशी गोष्ट आहे. हें त्याचें मत सामान्यत्वें-करून सर्वांना मान्य होण्यासारखेंहि आहे. परंतु यावर इतर कांही टीकाकारांचें म्हणणें असें आहे की वाचकाच्या किंवा प्रेक्षकाच्या मनावर पगडा कशाचा बसत असेल तर तो त्या नाटकांतील व्यक्तींचा—कथानकाचा नव्हे. कथानकांत दिसणाऱ्या व्यक्ति, त्यांची वागणूक— त्यामुळे निर्माण झालेल्या घटना— व त्या घटनांचा त्या व्यक्तींच्या जीवनावर झालेला परीणाम याच गोष्टींचा **पगडा** वाचकांच्या व प्रेक्षकांच्या मनावर प्रामुख्याने बसत असतो. कथानक व्यक्तींच्या हालचालीमुळे निर्माण होत असतें. कथानकांतील व्यक्ति क्रियाशून्य बनून कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणे कथानक वाकवेल तशा वाकावयास लागतील तर प्रेक्ष-कांचें मन त्या कथानकांतूनच नव्हे तर एकंदर नाटकांतून देखील निघून जाईल— आपल्या जीविताबद्दल न सुटलेलें कोडें, जविनांत प्रत्यक्षपणें भोगावयास न मिळालेले अनुभव आपणांस नाटकात पाहावयास मिळावे हा प्रेक्षकांचा — आणि नाटकाच्याद्वारें आपलें जीवनाविषयक तत्त्वज्ञान सांगणें हा नाटककाराचा — हेतु असतो. म्हणूनच रंजनाच्या द्वारें आपलें स्वतःचें तत्त्वज्ञान प्रेक्षकांच्या मनावर ठसविणारे ग्वाडीलकर, Ibsen यांच्यासारखे नाटककार यांना आपण खऱ्या अर्थानें नाटककार—Dramatist म्हणत असतों. निव्वळ कलाकार म्हणत नाही. त्याचमुळे **नाटकांतील व्यक्ति आपल्याला प्रथम आकृष्ट करीत असतात**— अर्थात कथानक कितीहि उत्कृष्ट असलें तरी जोंपर्यंत त्यांतील व्यक्तिदिग्दर्शन उत्कृष्ट उतरलें नाही तोंपर्यंत ती कलाकृति आपल्या मनाचा कधीहि ठाव घेऊं शकणार नाही. तेव्हा कथानक श्रेष्ठ किंवा व्यक्ति दिग्दर्शन श्रेष्ठ हा वाद फुकट आहे. चार माकडाचें कथानक कितीहि कुशलतेनें रेखाटलें तरी त्याचा कांहीच उपयोग होणार नाही. त्यांत दिसणारी प्रतिसृष्टि खऱ्या खुऱ्या माणसांची पाहिजे. त्यांच्या क्रियाकर्तृत्वाचे आवश्यक परीणाम पाहावयास

मिळाले पाहिजेत– म्हणजेच त्यात माणसाचा कांही जिव्हाळा वाटेल. म्हणूनच William Archer आपल्या Play Making या पुस्तकांत म्हणतो ' But no teaching or study can enable a man to choose or to invent a good story and much less to do that which alone **lends dignity** to dramatic story telling... **to observe and portray human character.** This is the aim and end of all serious drama.'

माणसाच्या जीवनाच्या सुरुवात, मध्य आणि शेवट अशा ज्याप्रमाणे नैसर्गिक अवस्था आहेत तशाच नाट्यकथानकाच्याहि नैसर्गिक अवस्था आहेत. नाट्यकथानकाला सुरुवात झाल्यावर थोड्याच अवधीत प्रेक्षकाना त्याने आकर्षून घेतलं पाहिजे. त्यांतील व्यक्तींचे स्वभावविशेष आणि त्यांतील विवाद्य विषयांचं दर्शन त्यात चटकन व्हावयास पाहिजे. त्यांतून

(a) A good deal of ink has been wasted in a controversy over a remark of Aristotle that the 'action' or ' Mathos ' and not the ' Character ' or 'Cathos' is the essential element in drama. The statement is absolutely true and wholly unimportant. A play can exist without anything that can be called ' character ' but not without some sort of action. This is implied in the very word ' Drama' which means a doing and not a mere saying or existing ...... Willium Archer.

(b) Action ought to exist for the sake of charater. When the relation is reversed the play may be an ingeneous tiy but scarcely a vital work of art...... William Archer.

प्रेक्षकांच्या पुढील आवश्यक आणि अपरिहार्य घटना संबंधीच्या अपेक्षा, त्याकरितां निरनिराळी बांजें पेरून ठेऊन, निर्माण करण्यांत आल्या पाहिजेत.

प्रेक्षकांचें चित्त कथानकाकडे चार प्रकारांनीं आकर्षित होऊं शकतें— प्रसंगाची निर्मिति अशा प्रकारची असावी की त्यामुळे प्रेक्षक त्या प्रसंगाकडे अगदी कान टवकारून पाहील(Attentiveness) त्या प्रसंगामुळे प्रेक्षकाच्या मनांत एक प्रकारचें कुतुहल निर्माण होईल (Curiosity) आणि आता यापुढे काय होईल या बद्दल रुख रुख मनांत उत्पन्न होईल; रुख रुख उत्पन्न होण्याचें कारण ' असें होईल ? कीं कसें ? ' या बद्दल सारखी त्यांच्या मनांत साशंकता राहील (Suspense)आणि या सर्व घटनांमुळे त्यांतील व्यक्तिबद्दल आपल्या मनांत एक तऱ्हेची सहानुभूति वा असूयाबुद्धि सारखी जागृत राहील. (Sympathetic or unsympathetic feeling) कित्येकदा ही गोष्ट विवाद्य विषय अगदी सुरूवातीपासूनच मांडून त्या द्वारां प्रेक्षकांत अपेक्षा निर्माण करून घडवून आणतां येते. अशाप्रकारें नाटकाची मांडणी झाल्यावर त्यांतून अपरिहार्य म्हणून घडणाऱ्या निकराच्या घटनांतून कथानकाचा परमोच्च बिंदू अशी मुख्य घटना— ज्या करितां नाटककार नाटक लिहित असतो-- घडून येत असते; आणि नंतर नाटकाचा शेवट होतो. नाटकाचा शेवट झाल्यावर त्याच्या पर्यवसानासंबंधीं कुणाच्याहि मनांत असमाधान असू नये तर झालेला शेवट हाच त्या घटनेचा समाधानकारक परीणाम आहे असेंच कुणालाहि वाटलें पाहिजे.

नाटकांतील पहिल्या अंकाचें वर्णन William Archer ने Firing of the fuse' or, 'Joining of issues' असें केलें आहे. नाटकाचें पर्यवसान एखाद्या गणितांतील उदाहरणाप्रमाणे असावें असा आग्रह धरणें वेडेपणाचें आहे. मानवी मनच असा एक अथांग सागर आहे की त्याचें समग्र ज्ञान आजच्या विज्ञानशास्त्राच्या उत्कर्षाच्या काळांतदेखील कुणाला पूर्ण झालेलें नाही. तेव्हां मानवी मनोधर्मावर सर्वस्वी अवलंबून असणाऱ्या घटना त्यांचें पूर्ण ज्ञान झाल्याशिवाय गणिती सिद्धांताप्रमाणे निश्चल व नक्की कशा राहूं शकतील ? मानवी जीवनाचे पर्याय **नैसर्गिक आणि संभाव्य-समाधानकारक असे** दिसले म्हणजे झालें.

नाटकांतील संवादहि नाटकाच्या यशस्वितेच्या दृष्टीने महत्वाचे आहेत. प्रत्यक्ष जीवनांत परस्पराशी बोलतांना आपण खूप भरमसाट बोलतों.– कसें तरी बोलतों.– तरीहि पाल्हाळिकपणामुळे होणारा वेळेचा अपव्यय आपल्याला तितकासा जाणवत नाही. भाषणाचा ओघहि तितकासा विषयनिष्ठ राहात नाही. परंतु नाटकांतील संवादाचें तसें नाही. नाटकाला जातांना नटाच्या खासगी गोष्टी किंवा त्याचा पाल्हाळिकपणा पाहाण्यास आपण जात नाही, तर मुद्याला धरून व विषयनिष्ठ अशा संभाषणाची आपण त्याच्याकडून अपेक्षा करीत असतो. तीन चार तास आपणाला केवळ संभाषणेंच ऐकावयाची असल्यामुळे ती कंटाळवाणी झालेली आपणास कधींहि आवडणार नाहीत. ती चटकदार असावीत अशीच आपली अपेक्षा राहील. चटकदार नसली तर ऐकावीशीं वाटणार नाहीत. पण ती नुसती चटकदार असली आणि विषयनिष्ठ नसली,– वादविषयातील नैसर्गिक खटके त्यांत नसले तरीहि ती कंटाळवाणी होतील. संवाद चटकदार होण्यास भाषाहि चटकदार व प्रसादयुक्त असली पाहिजे. मनाच्या वेगवेगळ्या अवस्थांत असतां प्रसंगाची तीव्रता अथवा सामान्यता पाहून त्या त्या प्रसंगाला साजेशी अशी ती प्रवाही व अर्थपूर्ण असली पाहिजे. प्रसंगाच्या भव्यतेंत भव्य, भावनायुक्त विलासी प्रसंगांत अत्यंत शृंगारिक, क्रोधाच्या प्रसंगांत अत्यंत आवेशयुक्त आणि विनोदी प्रसंगांत अत्यंत विनोदी असावी लागेल. सर्व प्रसंगीं साजेल असा भाषेचा एकच एक नमुना राहूं शकेल असें आम्हास वाटत नाही. एवढ मात्र खरें कीं भाषा, मग ती कोणत्याहि प्रसंगाची असो सर्व दर्जाच्या प्रेक्षकाला सहज समजूं शकेल इतकी सुबोध व वेगवेगळ्या रसांचा परिपोष तिच्यामुळे होईल इतकी ती रसपूर्ण असली पाहिजे. पात्रांचा दर्जा पाहूनहि तिने आपला साज शृंगार ठेवायला पाहिजे.

कोल्हटकरांनी एकंदर १२ नाटकें लिहिलीं. त्यांपैकी दोन शोकपर्यवसायि, (जन्मरहस्य, मायाविवाह) नऊ आनंद पर्यवसायि (वीरतनय, मूकनायक, गुप्तमंजूष, मतिविकार, प्रेमशोधन, वधुपरीक्षा, परीवर्तन, शिवपाविच्य, श्रमसाफल्य आणि सहचारिणी) आहेत– आनंद पर्यवसायि नाटकांत एक प्रहसन अथवा Farce आहे (सहचारिणी) एक Tragi comedy

गंभीर पण सुखांत असें आहे. (प्रमेशोधन) व बाकीचीं नाटकें ज्यांना Comedies म्हणतां येईल अशीं आहेत.—सारांश कोल्हाटकरांनी नाटकांतील बहुतेक सर्व प्रकार उपयोगांत आणले आहेत.

कोल्हाटकरांनी आपलीं नाटकें सामाजिक विषयांवर लिहिलीं. परंतु एकंदरीने त्यांचा ओढा हास्यरसाकडेच विशेष होता. विनोदबुद्धि त्यांच्यांत विशेषत्वाने वास करीत असलेली दिसून येईल. (Comedy) हा शब्द देखील कांही नाट्यशास्त्रकारांच्यामते पूर्ण नाटकाला लावला जात नसून नाटकांत विनोदी असा जो भाग असतो त्याला लावण्यांत येतो. At the outset it must be noticed that the word comedy is used not for a whole play but for the comic matter to be found in the play असें J. R. williams म्हणतो. परंतु नाटक विनोदी असलें तरी केवळ प्रेक्षकांना हंसविणे हाच हेतु कोणत्याहि नाटकाचा असत नाही — (अपवाद फारच थोडे). **नाटककार हा जीवनाचा विधायक टीकाकार आहे. शिकविण्याचा आव न आणता तो समाजाला शिकवितो— बसल्या ठिकाणीं जीवनाचें नवीन नवीन प्रांत तो समाजाला दाखवितो आणि अनेक अडचणींनी कंटाळलेलें आणि निरुत्साहित झालेलें मन अधिक उत्साहित करतो.**

मानवी जीवन हाच नाटककाराच्या मुलुखगिरीचा प्रांत. त्यांत नवीन प्रांतांचा शोध करून तो प्रेक्षकांसमोर मांडण्याचें कार्य तर तो करतोच पण विनोदबुद्धि त्याच्यांत असल्यास जीवनांतील सामान्य गोष्टींतील विरोधावर, विकृतीवर, विसंगतीवर तो अत्यंत खुसखुशीत असें कथानक गुंफतो. उपहास, व्याजस्तुति यांनी हासतच समाजाला तडाखे देतो आणि नानातऱ्हेच्या सुंदर कोट्यांनी, अलंकृत भाषेने प्रसंग सजवून तो प्रेक्षकांना आनंदित करून सोडतो. समाजाचें दिव्य दर्शन घडवितो. आपल्यांतील विसंगति नजरेस आणून देतो. म्हणूनच नाटककाराला मानवी जीवनाचा विधायक टीकाकार म्हणून गौरविण्यांत येतें.

आतां आणखी एका महत्वाच्या मुद्याचा विचार करून ही परीक्षणाची भूमिका संपवूं. नाटकाला एका मोठ्या अडचणींतून मार्ग काढावा लागत असतो. ती अडचण **म्हणजे नाटकाला एक विशिष्ट संस्काराचा व अभिरुचीचा प्रेक्षकवर्ग अभिप्रेत असतो.** त्याशिवाय नाटकांतील अनेक घटनांचें महत्व त्यांना सहजासहजीं कळत नाही. ललिते किंवा तागडथोंब सारखीं नाटकें पाहून एकेकाळीं बहुजनसमाजाला निरपवादपणें आनंद उपभोगता आला ही गोष्ट अगदी खरी आहे. परंतु आजच्या उत्क्रांत अवस्थेंत मात्र ती गोष्ट अगदी कठीण आहे. तुकारामाची बेहोष भजनें ऐकून किंवा पाटणकरांचीं नाटकें पाहून मनमुराद आनंद लुटणाऱ्या प्रेक्षकाला 'आंधळ्याची शाळा' 'कुलवधु' किंवा 'उद्याचा संसार' कितपत समजेल ? कितपत् त्यांतील रसग्रहण ते करूं शकतील ? मनोहर, बिंबा, कुमार यांच्या जीवनांतील एकापेक्षा एक निकराच्या प्रसंगांना पाहून खुर्चीवरील प्रेक्षकाचें सहृदयतेने **डोळे अश्रूंनी** भिजतात. त्याच वेळी पीट वरील प्रेक्षक त्या प्रसंगाची आचरटपणें टिंगल उडवितो. याचा अनुभव आपल्याला आहेच. 'सरलादेवी' सारख्या 'इब्सेनच्या तंत्रावर लिहिलेलें पहिलेंच नाटक', म्हणून ज्या नाटकाचा श्री. के. ना. काळे यांनी गौरव केला आहे त्याहि नाटकाचें उदाहरण देऊन हा मुद्दा अधिक बळकट करता येईल. याला सामाजिकदृष्ट्या कारणें कांहींहि असोत. वस्तुस्थिति अशी आहे यांत शंका नाही. **सुशिक्षितांचें आणि अशिक्षितांचें जग दिवसेंदिवस अगदी वेगळें होत गेलें आहे. आणि त्यामुळे नाटक हें अधिकाधिक सुशिक्षितां करितां व सुशिक्षित जगाच्या प्रतीकात्मक होत चाललें आहे.** ही वस्तुस्थिति पाश्चात्य देशातहि दिसून येते. आजच्या सिनेमाच्या काळांत तर पाश्चात्य देशांत नाटक हें केवळ वरच्या दर्जाच्या, उच्च अभिरुचीच्या व संस्काराच्या लोकांच्या करमणूकीचें साधन होऊन बसलें आहे. ही परिस्थिति जिथ पश्चिमात्य देशांत आहे तिथे हिंदुस्थानसारख्या अतिशय अशिक्षित अशा देशांत जास्त प्रमाणांत ती दिसून आली तर नवल काय ? **बहुजन समाजाला सुशिक्षित जगांतील बिंबा कल्पनेबाहेरची आहे. दुःखातिशयाने तिचे कांहीहि होवो बहुजनसमाज तिच्या**

भावनेशी समरस होऊ शकत नाही. कारण तिचें मानसिक दुःख सामान्य माणसाला कळूंच शकत नाही. ही परिस्थिति खेदकारक आहे. तूर्त आपल्या विषयापुरतें बोलावयाचें झालें तर एवढेंच म्हणतां येईल की नाटकांतील रसास्वाद चाखण्याकरिता प्रेक्षकहि चांगला संस्कारक्षम असला पाहिजे. याच कारणामुळे नाटककार आणि प्रेक्षक यांची अनुरूप अशी गाठ पडली नाही तर चांगलें नाटकहि अयशस्वी ठरेल.

'नाटक हें गर्दीकरिता आहे' हा दंडक मान्य केल्यावर प्रेक्षक एका विशिष्ट दर्जाचा असावा अशी अपेक्षा बाळगणें विसंगतपणाचें लक्षण ठरेल. पण ती वस्तुस्थिति आज तरी आहे. **प्रेक्षकांना, बहुजनसमाजाला पाहूनच नाटककारानें आपलीं नाटकें लिहावीं असा दंडक घालणेंहि धोक्याचें आहे. कारण त्यामुळे नाटकाच्या नैसर्गिक विकासाला पायबंद घातल्यासारखें होईल.** नवीन प्रयोग अशक्य होतील. परंतु सुशिक्षित आणि अशिक्षित जग हें जोपर्यंत एक होत नाही तोपर्यंत तरी **नाटककारानें आपलें जीवनविषयक तत्वज्ञान अवश्य मांडावें. पण तसें करतांना आपली कृति बहुजनसमाजालाहि सुबोध होईल या गोष्टीकडे लक्ष दिलें पाहिजे; व ही वाढती जबाबदारी त्यानें ओळखली पाहिजे.** म्हणूनच Shakespeare सारख्यांनादेखील कवळ पीटवगल प्रेक्षकाकरिता कांही प्रवेश घालावे लागले. कांही ग्राम्य घटनांची मदत घ्यावी लागली.परंतु असें करतानाहि Shakespeare ने आपल्या कलावैशिष्ट्याचा विसर स्वतःला कधीहि पडूं दिला नाही. त्यांनी केलेलें मानवी जीवनाचें चित्रण, मानवी मनोवृत्तींचें आविष्करण आणि व्यक्तिदर्शन इ. गोष्टी इतक्या अलौकिक ठरल्या आहेत की सर्वभक्षककालाचें बंधन तोडूनहि आज त्याच्या नाट्यकृतींनी अमरपट्टा मिळविला आहे.

सुमारें एक तपापूर्वी बर्नार्ड शॉ, Bernard shaw आदि. नाटककारांच्या कृति जेव्हां या देशांत अभ्यासिल्या जाऊं लागल्या तेव्हां नाटककारानें प्रेक्षकांच्या बुद्धीला आवाहन करावयाचें असतें कीं भावनांना आवाहन करावयाचें असतें असा एक नवीनच मुद्दा कांही नाट्यसेवकांनी निर्माण केला होता. कला

आणि शास्त्र या दोहोंचाहि हेतु विश्वाच्या मूळाशी असलेल्या विविधस्वरूपी सत्याचें दर्शन वाचक प्रेक्षकाला देणें हाच आहे. फरक इतकाच कीं शास्त्रज्ञ तें ज्ञानाच्याद्वारे देतात तर कला भावनेच्याद्वारें देते. परंतु **शिक्षणाचा प्रसार जसजसा होत जातो व समाज जसजसा उत्तरोत्तर चिकित्सक होत जातो तसतसा भावनात्मक बुद्धीचा आश्रय नाट्यलेखकाने देणें जरूर असतें. तरच तो प्रेक्षकांना आवाहन करूं शकेल.** सत्प्रवृत्तीचा विकास हें खऱ्या शिक्षणाचें ध्येय आहे असे आम्ही मानत असल्यामुळे भावनेला लेखकाने प्राधान्य देणें क्रमप्राप्तच आहे. आमच्या मतें B. Shaw म्हणजे फक्त बुद्धि ! बुद्धि ! बुद्धि ! आणि तिच्या आधारावर तो जें वैचित्र्य निर्माण करतो त्याने कांही उपरीनिर्दिष्ट प्रकारचे लोक भारावले जातात हें खरें. परंतु Shaw बद्दल He can tell everything about a woman but he cannot create a woman.(तो स्त्रियासंबंधीची सर्व प्रकारची माहिति देऊं शकेल, पण खऱ्या स्त्रीचें स्वभावदर्शन घडवू शकणार नाही) असें जे एका प्रख्यात लेखकाने म्हटलें आहे त्यावर जर ही मंडळी विचार करतील तर मानवी जीवनांत बुद्धीचें खरें स्थान कोणतें हें त्यांच्या लक्षांत येईल.

'ज्याच्या हातीं ससा, तो पारधी' हा न्याय नाटककारांच्या बाबतींतहि अक्षरशः खरा आहे. आपलीं नाटकें आपल्या प्रतिभाशक्तीने व कलाचातुरीने लोकप्रिय कशीं होतील याचा विचार कोणत्याहि कलावन्ताच्या मनांत आधीं असावयाला पाहिजे. आणि त्याच अनुरोधाने त्याने आपली कलाकृति सजविली पाहिजे. नाही तर कुबेरभांडाराचा स्वामी असूनहि हातीं चौपदरी यावयास वेळ लागणार नाही. यशस्वी होण्याची इच्छा बाळगणाऱ्या प्रत्येक नाटककाराने हें तारतम्य अवश्य बाळगलें पाहिजे.

———

२

वीरतनय



मराठी संगीत रंगभूमि आणि कोल्हटकर घराणे यांचा संबंध अविस्मरणीय असा आहे. या घराण्यांतील दोन पुरुषांनी दोन तपांपेक्षा अधिक काळ संगीत रंगभूमि गाजविली. १८८० साल पुण्याच्या इतिहासांत अतिशय महत्वाचें असें समजलें जातें. त्यावर्षी ज्या चिरस्मरणीय गोष्टी घडून आल्या त्या अनेक घटनांपैकी किर्लोस्कर मंडळीची स्थापना ही एक घटना होय. याच वर्षी किर्लोस्करांनी आपलें 'शाकुन्तल' नाटक रंगभूमीवर आणलें. प्रयोगांत पुरुष पात्रांनी तेवढें आपल्या गायनाने प्रेक्षकांना तल्लीन करून सोडावें आणि नायिकेने मात्र आपलें सर्व नैपुण्य केवळ गद्य भाषणातच व्यक्त करावें अशी परिस्थिति १८८२ पर्यंत होती. परंतु १८८२ सालच्या सेप्टेंबर महिन्याच्या २० तारखेला कै. वा. भाऊराव कोल्हटकर हे किर्लोस्कर मंडळीला येऊन मिळाले. त्या दिवसापासून किर्लोस्करांच्या नाटकांतील नायिका संगीत झाली. १८८२ पासून १९०१ सालापर्यंत भाऊराव कोल्हटकरांनी आपल्या अलौकिक संगीताने महाराष्ट्रीय रसिकांना इतकें भारून सोडलें कीं सरोजिनीच्या अलौकिक सौंदर्याकडे पाहून विक्रांताला 'कपोला कपोलाची हिच्या सरी' असें ज्याप्रमाणे म्हणावेसें वाटलें तसेंच 'भाऊसाहेब भावड्यांची बरोबरी फक्त भाऊसाहेब भावडेच करूं शकतील' असें म्हणण्याचा कोणालाहि मोह होईल.

१८८० ते १८९३ पर्यंत किर्लोस्कर मंडळीने किर्लोस्करांच्या 'शाकुन्तल' 'सौभद्र' व अपूर्ण अशा 'रामराज्यवियोग' नाटकांच्या बळावर महाराष्ट्रीय रसिकांची सेवा केली. १८९३ साली देवलांचें 'शापसंभ्रम' रंगभूमीवर आणलें. पण या नाटकांवर लोकांचें आणखी किती

रंजन करूं शकणार ! १८९१ सालापासूनच भाऊसाहेब कोल्हटकर स्त्रियांच्या भूमिका करण्यास नाखुष होते. त्यांच्या हयातींत 'शकुन्तला' आणि 'सुभद्रा' या दोन भूमिका त्यांच्या इतक्या सरस इतर कोणत्याहि नटाला वठवून दाखवितां येणें अशक्य होतें. भाऊरावांनी तर नवीन नाटकांत स्त्रियांच्या भूमिका करावयाच्या नाहींत असा निश्चय केलेला. अशावेळीं किर्लोस्कर नाटक मंडळीला नवीन नाटकाची जरूर भासली व १८९४ साली नवीन नाटकाकरितां किर्लोस्कर नाटक मंडळीने जाहिरात दिली. तात्यासाहेब कोल्हटकरांना नाटकांचा अतिशय नाद. १८९१ सालीं ते B. A. ची परीक्षा पास झाल्यानंतर कायद्याच्या अभ्यासाकरितां मुंबईलाच होते. कोल्हटकर या वेळी अवघे २१ वर्षांचे होते. मुंबइत त्यावेळीं भरभराटीस असलेल्या 'व्हिक्टोरिया नाटक मंडळी' 'पारसी नाटक मंडळी' 'न्यू आल्फ्रेड नाटक मंडळी' इ. नाटक मंडळयांची 'खुदादाद' 'हामान' 'चत्रा बकावली' 'गुले बकावली' हीं नाटकें त्यांनी अनेक वेळां पाहिलीं.

याचवेळीं शेक्सपियर, मोलियर, शेरीडन आदि नाटककारांचीं नाटकें वाचण्यांत आलीं. किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडळीचे अभिजात नाट्यप्रयोग एका बाजूला होत, तर पाटणकरांच्या 'विक्रमशशिकला' आदि नाटकांवर सामान्य अभिरुचि असलेला बहुजनसमाज बेहद्द खूश होता. पारसी नाटक मंडळयांची नाटकेंहि त्यावेळीं अगदी लोकप्रिय होती. अशा दोहोंबाजूनी नाटकांच्या भरभराटीच्या काळांत कोल्हटकरांनाहि नाटक लिहावेसें वाटलें. १८९३ सालीं त्यांनी 'वीरतनया' चा पहिला अंक व शेवटच्या अंकांतील अखेरचा करुणपर्यवसायी प्रवेश मिळून पांच प्रवेश लिहिले. कोल्हटकरांना पारसी नाटक मंडळयांचे प्रयोग अतिशय आवडत. त्यामुळे आपलें नाटक पारसी नाटक मंडळीला देण्याचा त्यांचा विचार होता.

१८९३ सालीं 'विविधज्ञान विस्तार' (पु. २४ अंक ४ था सन १८९३) मासिकांत 'विक्रमशशिकला' नाटकावरील कोल्हटकरांचा पहिलाच टीकात्मक लेख प्रसिद्ध झाला. कै. पाटणकरांचाहि तो ऐन उत्कर्षाचा काळ होता. ज्याने एकहि नाटक लिहिलें नाहीं अशा एका नवख्या लेखकाने केलेली ही टीका त्यांना आवडली नाही. तेंव्हां त्यांनी चिडून जाऊन 'एखादें नाटक लिहून लोकप्रिय करून दाखवावें' असें कोल्हटकरांना आव्हान दिले.

तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या या नाटकाबद्दल भाऊराव कोल्हटकरांच्या कानावर माहिति गेली व ते स्वतः मंगळदास नत्थूभाईच्या चाळींत कोल्हटकरांच्या बिऱ्हाडां आले. त्यावेळीं तयार असलेल्या पांच प्रवेशाचे कंपनीच्या बिऱ्हाडीं वाचन झालें. 'त्या बैठकीला कोल्हटकरांनीं आपलें नाटक ऐकवून श्रोते तल्लीन करून सोडले' असें मुजुमदार सांगतात. अर्थात् नाटक पसंत पडलें. मुंबईचा मुक्काम सोडल्यापासून एक महिन्याच्या आत संपूर्ण नाटक तयार करून द्यावे असें ठरलें व त्याप्रमाणें १८९४ सालीं कोल्हटकर नाटक घेऊन कोल्हापुरास गेले. १८९४ सालीं तयार झालेलें हें नाटक मध्यंतरीं उपस्थित झालेले कांहीं अडथळे दूर सारून १८९६ सालच्या मे महिन्यांत एका शनिवारी अहमदनगर मुक्कामी रंगभूमीवर आलें. त्यात भाऊराव कोल्हटकर स्वतः नायकाचें काम करीत. अशा प्रकारें मराठी रंगभूमीवर साम्राज्य गाजविणाऱ्या एका कोल्हटकराने आपल्या अस्तमान समयी आपल्याच हाताने रंगभूमीच्या प्रांगणांत दुसऱ्या कोल्हटकरांचा प्रवेश करून दिला.

किर्लोस्कर मंडळीने उत्तम नाटकाकरिता जाहिरात दिलीच होती. कोल्हटकरांनीं आपलें नाटक त्या जाहिरातीवरून कंपनीला दिलें नसलें तरी बक्षिस मात्र कोल्हटकरांच्या नाटकाला देण्यांत आलें. अर्थात् बक्षिस न मिळाल्यामुळे ज्यांची निराशा झाली अशा मंडळींचा अकारण रोष कोल्हटकरावर झाला; आणि त्याचा नैसर्गिक परिणाम 'वीरतनया' वर टीकांचा खूपच वर्षाव होण्यांत झाला. थिएटरमध्ये दंगे झाले व गाढवांच्या पाठीवरून जाहिराती निघाल्या. या सर्व टीकांत कै. खरे शास्त्री यांची टीका फारच मार्मिक आणि तोल राखून केली गेली आहे. या सर्व प्रकारांच्या मूळाशी आपल्याला बक्षिस न मिळाल्यामुळें रुष्ट झालेले डोंगरे आणि त्यांची बाजू उचलून धरणारी स्वदेश हितचिंतक मंडळी होती असें समजण्यांत येतें. 'वीरतनया'चा स्वीकार करतांनादेखील 'विविध ज्ञानविस्तारातील' 'शापसंभ्रमा'वरील टीकमुळे (पु. २५ अ. ५-६ सन १८९४) कोल्हटकरावर नाट्याचार्य देवल याचाहि रोष झालाच होता. कांहिं हि असो. या सर्व प्रतिकूल टीकांच्या माऱ्याला न जुमानता 'वीरतनया'ची लोकप्रियता दिवसेंदिवस वाढत गेल्याचें मुजुमदार सांगतात.

१८९६ सालापासून कोल्हटकरांचा आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा संबंध जुळला. तेव्हांपासून १९१०–११ सालापर्यंत तात्यासाहेब कोल्हटकर किर्लोस्कर मंडळीचे एकुलते एक नाटककार झाले. १८८२ पासून रंगभूमीवर उभे राहून भाऊराव कोल्हटकरांनी किर्लोस्कर कंपनीची कीर्ति आपल्या अपूर्व कलाचातुर्याने वाढीविली आणि त्यानंतर तात्यासाहेब कोल्हटकरांनी किर्लोस्कर मंडळीकरितां नाटकें लिहून ती टिकविली. म्हणूनच किर्लोस्कर कंपनीच्याच नव्हे तर मराठी संगीत रंगभूमीच्या इतिहासांत या कोल्हटकरद्वयांचीं नांवें चिरस्मरणीय झालीं.

वीरसेन आणि प्रकोप नांवाचे दोन राजे होते. प्रकोपाला शालिनी आणि मालिनी अशा दोन मुली होत्या. वीरसेन राजा शालिनीला मागणी घालतो. त्या मागणीचा प्रकोपाने धिक्कार केल्यामुळे वीरसेन आपल्या शूरसेन नांवाच्या सेनापतीसह व त्याच्या बकुल नांवाच्या १२ वर्षांच्या पुत्रासह सैन्य घेऊन प्रकोपाच्या नगरीवर चाल करून जातो. प्रकोपाच्या नगरीपासून ७–८ कोसावर वीरसेनाच्या सैन्याची छावणी असते.

शूरसेनाची पत्नि दिवंगत झाली. त्याच अरण्यात तिचे वडील राहात होते. त्यामुळे शूरसेनाने आपल्या प्रियपत्नीसह आनंदांत तेथे दिवस घालविले होते. शूरसेन त्या ठिकाणी आला असतां पुरुष वेषांत आलेल्या शालिनीवर वाघ झडप घालतो. ती मदतीकरितां ओरडते व मुर्च्छित होते. शूरसेन त्या वाघाला मारतो. शालिनी शुद्धीवर येताच ती शूरसनाला पाहते आणि प्रथम दर्शनीच तिचें त्याच्यावर प्रेम जडतें.

शालिनी आपलें 'शालीन' असें नाव सांगते व आग्रह करून त्याला प्रकोपाच्या नगरींत नेते. शुंभसेन नांवाच्या सरदारपुत्राची शालिनीशी विवाह करण्याची इच्छा असते. त्यामुळेच तो वीरसेनाची पत्रें प्रकोपाला मिळू देत नाही. तो प्रकोपाला आपणच शालिनीचा जीव वांचविला असें सांगून शालिनी एका परक्या पुरुषाबरोबर सलगी करते अशी तक्रार करतो व प्रकोपाकडून शूरसेनाला कैद करण्याची परवानगी मिळवितो. शालिनी प्रकोपाकडे येताच तो तिच्यावर रागावतो व शूरसेनाला कैद करण्याचा हुकूम दिला असल्याचें तिला सांगतो. कांहीहि असो शूरसेनाची सुटका केलीच पाहिजे असा

मनाचा निर्धार करून ती फत्तेसिंग नांवाच्या धनलोभी पहारेकऱ्याला मथवून शूरसेनाची भेट घेते व आपला पोषाख घेऊन शूरसेनानें आपली सुटका करून घ्यावी अशी याचना करते. शूरसेन अशा रीतीनें आपली सुटका करून घ्यावयास तयार होत नाही. उलट धैर्यानें आपला प्राण देण्यास तयार होतो. (अंक १ ला)

इकडे वीरसेन शूरसेनाची आतुरतेनें वाट पाहत असतां शालिनीचा दूत येऊन शूरसेन कैद झाल्याचें वर्तमान कळवितो. वीरसेन व बकुल तत्परतेनें नगरावर चाल करून जातात. प्रकोपाला या स्वारीची वार्ता असते. शुंभसेनाची इच्छा शूरसेनाचा वध करण्याची असते. कारण शालिनीला मिळविण्याच्या मार्गांत तो कांटा आहे असें त्याला वाटतें. आता शुंभसेन शूरसेनाचा वध करणार इतक्यांत शूरसेनाची बकुल व वीरसेन सुटका करतात. प्रकोपाचें राज्य गेलें असलें तरी वीरसेन व प्रकोप यांचा घरोबा असतो.

लढाईत बकुलाला जखमा झालेल्या असतात. त्यामुळे त्याच्या सुश्रुषेचे काम शालिनी स्वतःकडे घेते. शालीन दुसरा कुणी नसून स्वतः शालिनीच आहे व तिचें आपल्यावर प्रेम आहे हे शूरसेनाला शालिनीकडून कळते. परंतु स्वतःच्या गतपत्नीच्या प्रेमामुळे आणि शालिनीकरितां वीरसेनानें स्वारी केली असल्यामुळे तो तिच्या प्रेमाचा स्वीकार करण्यास तयार होत नाही. शालिनीची आत्यंतिक निराशा होते. तरी शूरसेनाखेरीज दुसऱ्या कुणाशीहि विवाहबद्ध व्हावयाचें नाही असा निर्धार करते.

आपल्या बहिणीची ही अडचण जाणून मालिनी वीरसेन राजाला भेटते व तिलाच शालिनी समजून तो तिच्यावर प्रेम करूं लागतो (अंक २रा)

शुंभसेनाला जीवदान दिलें असतें. त्यामुळे तो शूरसेन आणि बकुल यांचा, अरण्यांत एकीकडे नेऊन, वध करण्याचा कट करतो. यांत तो फत्तेसिंगाची मदत घेतो. फत्तेसिंगाच्या प्रेमपात्राकडून या कटाचा थोडा स्फोट होतो. शालिनी शूरसेनाचा जीव वाचविण्यासाठी अरण्यांत येऊन जाते व शहरांत कांही गडबड आहे असें खोटेंच भासवून शूरसेनाला ती शहराकडे परत पाठविते व स्वतः शूरसेनाच्या जागीं बसते. तिलाच शूरसेन समजून

शुंभसेन वार करतो. एवढ्यांत बकुलहि, शुंभसेनाच्या बनावटी पत्रामुळे शूरसेनानें आपल्याला बोलावलें आहे या प्रामाणिक समजुतीनें, तेथें येतो. फत्तेसिंगाच्या हृदयांत बकुलविषयीं दया आल्यामुळें तो बकुलावर शस्त्र चाल वेण्याचें नाकारतो. बकुल गैरसावध असतां शुंभसेन स्वतः वार करावयास धावतो. फत्तेसिंग त्याला अडवितो. शालिनीला वार लागला नसून ती फक्त बेसावध झाली असें दिसून येतें. शुंभसेनाला पकडून नेतात व बकुलहि शालिनीला व्यवस्थितपणें शहरांत परत नेण्याच्या सोईसाठीं परत जातो.

नगरांत कांहीं गडबड नाहीं असें पाहून शूरसेन परत येतो व शालिनीनें त्याच्याकरितां केलेला आत्मत्याग त्याला दिसून येतो. जिनें आपल्याकरितां आपलें सर्वस्व पणास लावलें अशा एकनिष्ठ स्त्रिच्या प्रेमाचा अव्हेर करण्याचा आपल्याला अधिकार नाहीं असें त्याला वाटतें व शूरसेन तिच्या प्रेमाचा स्वीकार करतो.

वीरसेनाची प्रामाणिक समजूत असते कीं शालिनीचें आपल्यावर प्रेम आहे. कारण तो मालिनीलाच शालिनी समजतो. अर्थात हें प्रकोपाला व शूरसेनाला कोडेंच असतें. पण त्यांच्या समक्ष वीरसेन मालिनीलाच शालिनी समजतो हें दिसून येतें. व शेवटीं शूरसेन शालिनी आणि वीरसेन मालिनी यांचा विवाह होतो. शेवटीं प्रकोप म्हणतो ' या चिमुकल्या वीरामुळेच हा आनंदाचा समय प्राप्त झाला आहे.' 'वीरतनया'चें तीन अंकी कथानक थोडक्यांत असें आहे.

या कथानकांतील प्रमुख घटना – (१) (अंक १ ला प्र. १ ला) प्रथमदर्शनी शालिनीचें शूरसेनावर प्रेम बसतें. (२) शूरसेन कैदेंत पडल्यावर त्याच्या सुटकेचा प्रयत्न शालिनी करते (अंक १ ला प्र. ३ रा). (३) हा प्रयत्न ती प्रेमामुळें करत असते. परंतु शूरसेन तिच्या प्रेमाचा स्वीकार करूं शकत नाहीं (अंक २ रा प्र. ४ था). (४) त्याचें पर्यवसान तिच्या आत्मबलिदानांत होतें (अंक ३ रा प्र. ४ था) आणि त्यांतून ती वाचल्यामुळें तिला शूरसेनाची प्राप्ति होते. कथानकांतील या प्रमुख घटनांचा विचार, कथानकाचा शेवट हा कथानकांतील घटनांचा क्रमप्राप्त परिणाम आहे

किंवा काय, या दृष्टीने करावा लागेल. या दृष्टीने या कथानकाकडे पाहूं गेल्यास कथानकांत खालील दोष आढळतात.

(१) 'विधूरविवाह' नाटकात जो घडून आलेला आहे त्याला कार्यकारणभावाची जोड कांहींच दिसून येत नाही. love at first sight, तर नव्हे ?

(२) शूरसेन ऐन लढाईच्या गर्दीत शालिनीबरोबर प्रकोपाच्या नगरांत जातो ही गोष्ट योग्य वाटत नाही.

(३) वीरसेन, शूरसेनाला सांगतो शालिनीचें आपल्यावर प्रेम आहे ! वीरसेन मालिनीलाच शालिनी समजतो हें शूरसेनाला माहित नाही. असें असतांना या गोष्टीचा खुलासा करून घेण्यापूर्वीच तो शालिनीच्या प्रेमाचा स्वीकार करतो.

(४) शुंभसेनाच्या कारस्थानाची माहिति सुवर्णलतेकडून सरलेला मिळते ती इतकीच की 'आज रात्रीं चार घटकांच्या सुमाराला काही शिपाई अरण्यांत मिळावयाचे आहेत.' यावरून ते कोणत्या ठिकाणी जाणार आहेत याचा शालिनीला कसा बोध होतो ?

(५) वीरसेन व मालिनी या दोघांनाहि कथानकांतून गाळतां येण्यासारखें आहे.

(६) अंक २ रा प्र. ३ रा. चार सहा ओळींची भाषणें झालीं नाहींत तेवढ्या अवधींत किती तरी घटना घडल्याचें कलिका सांगते.

या दोषांचें अधिक स्पष्टीकरणकरण्यापूर्वी कथानकात आढळणारी असमंजसदर्शकस्थळें दाखवावयाचीं आहेत —

(१) अंक १ ला प्र० २ रा. 'शालिनीबरोबर मीहि त्या गृहस्थास या नगरांत आणलें आहे.' असें शुंभसेन

म्हणतो. शालिनीच्या त्याच प्रवेशांतील भाषणावरून शुंभसेन तेथे असावा असें दिसतें. असें असतांहि अंक १ ला प्र० २ रा. पृ. ४२ वर शूरसेन फक्त शालिनीचाच उल्लेख करतो. शुंभसेनहि शालिनी-बरोबर होता ही गोष्ट मान्य केल्यास शूरसेनाचे समर्थन लंगडे पडतें. पृ. ६९ वरील प्रकोपाच्य भाषणावरून शुंभसेन शालिनीबरोबर होता हें नक्की होतें.

(५) अंक १ ला प्र० ४ था. वीरसेन प्रकोपावर संतापून त्याच्या नगरावर स्वारी करतो. शूरसेन कैदी झाल असेल अशी भीति त्याला वाटते.त्यावेळीं तो म्हणतो 'पण मला ही भीति कशाला ? फार झालें तर तो शत्रूच्या हातांत सांपडला असेल. पण ते शत्रु कोण ? प्रकोप महाराजच ना ? ते आज शत्रू असले तरी आमचा पिढयानपिढ्या चालत आलेला घरोब विसरतील ?' पृ० ३० वरील प्रकोपाच्या भाषणात तो म्हणतो 'तोच हा शूरसेन सध्या सुदैवाने आमच्या हातांत सांपडला आहे.' यात वीरसेनाची अपेक्षा अनाठायी वाटते. कारण वीरसेनाची स्वारी ही नाट कांतील स्वारी आहे असें प्रकोप काय म्हणून समजणार ?

(६) अंक १ ला प्र० २ रा. प्रकोप म्हणतो 'तुला घात-लेल्या मागणीचा धिक्कार केल्यामुळे रागावून वीर-सेन राजा सैन्यासह या नगरीबाहेरच छावणी देऊन राहिला आहे.' यावरून प्रकोपाने वीरसेनाच्या मागणीचा धिक्कार केला असावा असें दिसतें. अंक २ रा प्रवेश ३ रा. सरला म्हणते 'पहिल्या प्रथम आपले महाराज वीरसेन महाराजावर फार संतापले

आणि तूच प्रथम मागे ठरलेला संकेत मोडलास"' असें त्यांना बोलले, वीरसेनाची पत्रें शुंभसेनाने दाबलीं असतील पण प्रकोपाने वीरसेनाचा धिक्कार करण्याचें कारण ?

(४) अंक ३ रा. प्र. ३ रा. शुंभसेन म्हणतो, 'याच अरण्यांत त्याच्या बायकोचें पूर्वीचें घर आहे. व०' यावरून शुंभसेनाला शूरसेनाची पूर्वीपासून महिती आहे असें दिसतें. शूरसेन पाहिल्यान तडाख्यांत आपलें खरें नांव सांगतो. (अं. १ ला प्र. २ रा.) शुंभसेन देखील 'त्या शूरसेनाने त्या वाघाला ठार मारलें' असें म्हणतो. पृ० २३ वर. तोच, शूरसेन हेर असावा अशी शंकी प्रगट करतो व लगेच वीरसेनाच्या स्वारीची वार्ता कळते. पृ० २९ शालिनी देखील 'शूरसेन नांवाच्या पुरुषाने मला सोडविलें' असें प्रकोपाला सांगते. असें असतांहि तो तोच शूरसन हा असेल अशी नुसती शंकाच प्रगट करतो. शूरसेनाचें नांव शालिनीलाहि माहित होतें असें तिच्यान पृ० ८२ वरील 'मी बरेच दिवस आपली कीर्ति ऐकत होते' या भाषणावरून दिसते. पण शुंभसेन, प्रकोप किंवा शालिनी या गोष्टीची पूर्ण शहानिशा करून घेत नाहींत.

'वीरतनया' च्या पहिल्या आवृत्तीच्या प्रस्तावनेंत 'नाटक प्रथम करुणपर्यवसायी होतें. तें मंडळीच्या आग्रहावरून आनंदपर्यवसायी करण्यांत आलें' ही गोष्ट सांगण्यांत आली आहे. 'शृंगार रसाबरोबर वीर रसही आणण्याचा प्रयत्न करणें व दुसरा नवीन चालीवरील पदें प्रचारांत आणणें, हे पुस्तककर्त्याचे दोन हेतु प्रस्तावना वाचली असतां दिसून येतात. 'वीरतनयाचा' हेतु किंवा विषय 'विधुरविवाह' होता असें खास म्हणतां येणार नाही. परंतु 'मतिविकाराच्या' प्रस्तावनेंत मात्र या नाटकाचा हेतु किंवा विषय

'विधुरविवाह' आहे असें सांगण्यांत आलें आहे. नाटकाचा शेवटदेखील विधुरविवाहाने झाला आहे. अर्थात् हा नाटकाचा शेवट क्रमप्राप्त असा आहे किंवा काय हें पाहणें जरूर आहे.

मूळ नाटक करुणपर्यवसायी होतें. अर्थात् मूळ नाटकांत विधूर विवाहहि नव्हता हें स्पष्ट आहे. नाटक कंपनीच्या आग्रहास्तव शालिनी जिवंत झाली आणि तिचा विवाह झाला. परंतु नाटकांत हा बदल घडवून आण तांना एकंदर कथानकांतहि जो आवश्यक बदल व्हावयास पाहिजे होता तो मात्र करण्यांत आला नाही. आज आहे या स्थितींतदेखील 'वीरतनयाचा' हेतु विधूरविवाह आहे असें आम्हाला वाटत नाही. आणि खुद्द तात्यासाहेबांचा देखील तसा हेतु नव्हता या बद्दल खात्री वाटते. कारण आपल्या 'वीरतनयाची ढाल' या लेखांत करुणपर्यवसायी शेवटच आपल्याला अधिक बरा वाटतो असें त्यांनी म्हटलेंच आहे.

शूरसेनाचें आपल्या प्रथमपत्नीसंबंधीचें प्रेम अगदी पहिल्या प्रवेशापासून नाटकाच्या शेवटपर्यंत अढळ दिसून येतें. शालिनीशीं विवाह करण्याची रतिमात्रदेखील इच्छा शूरसेनाने कुठेंहि व्यक्त केलेली दिसत नाही. अंक ३ प्र. ४ था या प्रवेशांतील शालिनीच्या लोकोत्तर आत्मबलिदानाने मात्र त्याला तिचा ऋणभार असह्य झाला आणि केवळ कृतज्ञताबुद्धीने तो तिच्या प्रेमाचा स्वीकार करावयास तयार झाला. पण या आकस्मिकतेच्या शूरसेनाच्या स्वभावचित्रणाला मिळालेल्या कलाटणीमुळे साराच गोंधळ झाला 'रामाच्या लग्नाला जावें आणि त्याच मंडपांत लक्ष्मणानेंच आपलें कार्य उरकवून घ्यावें.' असा 'वीरतनयां'त प्रकार झाला. वीरसेन आणि शालिनी यांचा विवाह व्हावयाचा असतो. नगरीवर त्याकरिताच स्वारी झाली असते.

एक मध्यवर्ति कल्पना घेऊन तिचा क्रमवार, कारणपरंपरेसह विकास घडवून आणणें हें कथानकरचनेचें मुख्य कार्य या नाटकांत कोल्हटकरांच्या हातून घडलें नाही. याला कारण विधूरविवाहाची मध्यवर्ति कल्पना घेऊन तें त्यांनी लिहिलेंच नाही हें होय.

शालिनीच्या आग्रहाखातर शूरसेन प्रकोपाच्या नगरांत जातो आणि तेंहि ऐन लढाईच्या प्रसंगी. शालिनीला जे तारतम्य आहे तें देखील शूरसेनांत दिसत नाही. शालिनी आपलें नांव शालीन, असें सांगते. पण शूरसेन मात्र आपलें खरें नांव सांगतो. प्रकोपाच्या नगरावर आधी झालेल्या लढायामुळे त्याचें नांव सर्वांना माहित झालें होतें असें दिसतें. असे असताहि तो आपलें खरें नांवच सांगतो. एवढेंच नव्हें तर त्या नगरींतहि जातो. हे अर्थात्च त्याच्या सेनापतीपदाला शोभणारें नाही. ही गोष्ट तात्यासाहेबांच्या नजरेस आली असावी. म्हणून शूरसेनाच्या मुखानें त्यांनी पृ. ४२ वर (अंक १ ला प्र. ३ रा.) या गोष्टीचें समर्थन करण्याचा प्रयत्न केला आहे. 'त्या वेळी त्याच्या (शालिनीच्या) बोलण्याला मान दिला नाही तर विनाकारण संशय उत्पन्न होईल आणि मी कोण आहे हें त्याला माहित असल्यामुळे माझी सुटकाहि तेव्हाच होईल असें मनांत आलें' असें शूरसेन सांगतो हें समर्थन अगदीच लगडें वाटतें.

कोल्हटकरांनीहि या गोष्टीचें समर्थन करण्याचा प्रयत्न केला आहे. शहराचा बंदोबस्त कसा आहे ? सेनापति कोण आहे ? या गोष्टी पाहण्याकरितां तो प्रकोपाच्या नगरांत गेला असें त्याचें म्हणणें आहे. पण हें कारण शूरसेनानें कुठेंहि दिलें नाही; व हीं कारणेंदेखील समर्पक वाटत नाहीत कारण हेराचें काम जर सेनापतीनेंच करावें असें तात्यांचें म्हणणें असल तर मग सारेंच संपलें. शालीनाचा प्रकोपाच्या नगरीत फार मोठा वशीला आहे असें शूरसेनानें समजण्याचें कारण तरी काय ? शूरसेनाच्या भेटीमुळे शालीनाला संशय येण्याचें काय कारण ? सारांश शूरसेन प्रकोपाच्या नगरींत गेला याचीं दिलेलीं कारणें यत्किंचित्हि पटत नाहीत. **यामुळे कथानकांत आणखी दुसरा दोष आलेला आहे. शूरसेनाची सुटका केवळ दैवावर अवलंबून ठेवली गेली.** शूरसेनाचा प्राण केवळ योगायोगानें वाचला. क्षणादोक्षणाचा फरक पडला असता तरी देखील शूरसेनाचा प्राण वाचला नसता.

शूरसेनाच्या हातून जी चूक झाली तशा चुका व्यवहारांत घडत नाहीत असें नव्हें. परंतु **नाटकांतील घटना अशी अपवादरूपच**

जर असली तर कार्यकारणभाव त्या घटनांत कांहीच उरणार नाही आणि अशा घटनांचा परीणामहि प्रेक्षक वाचकांच्या मनावर होऊं शकणार नाही.

सुवर्णमालिनीकडून सरलेला (अंक ३ रा. प्र. २ रा.) ' आज रात्री चार घटकांच्या सुमाराला कांही शिपाई अरण्यांत मिळायचे आहेत ' एवढेच कळतें. एवढयावरून शालिनीला हे लोक जंगलाच्या कोणत्या भागांत जाणार हे कसें कळतें ? जर फत्तेसिंग शिपाइ घेऊन जाणार तर शालिनी एकटीच कशी जाते ? शालिनी म्हणते ' ते या अरण्यांत या वेळेस येत असतांत हें त्या दुष्टाला ठाऊक आहे आणि त्या मेल्याचें मत माझ्या प्रियकराविषयीं शुद्ध नाही. सर्वांची भीति सोडून मी गुप्तपणें येथें आले त्याचा कांही उपयोग होवो म्हणजे झाले.' यावरून तर असें दिसतें कीं ती दुसऱ्या कुणाच्याहि सांगण्यावरून येथे आली नाही. ती आली ती देखील पायीं. एरंव्ही शूरसेनाच्या घोड्यांच्या टापांचा आवाज फत्तेसिंग आदि लोकांना ऐकूं आला तसें कांहीच शालिनी आली तेव्हां घडलें नाही. सर्वांत आश्चर्य म्हणजे तरवारीचा वार होऊनहि ती वांचतेच कशी ? बकुलाचें मरणदेखील तसेंच योगायोगाने टळलें. वास्तविक हा प्रसंग म्हणजेच या कथानकाचा Climax किंवा परमोच्च बिंदु आहे. असें असतांहि तार्किकदृष्टया या प्रसंगाची मांडणी न झाल्यामुळे नाटककाराच्या कुशलतेपेक्षा परमेश्वराच्या लीलेचेंच कुणालाहि कौतुक करावेसें वाटेल.

आहे हें कथानक असें जरी टवलें तरी वीरसेन व मालिनी यांच्यामुळे उगीच कथानकांत दाटी होऊन विसगति आलेली आहे. एकंदर नाटकांत वीरसेनाला दोन, व मालिनीला एक—अशी कामें करावयाची असतात. शूरसेनाची सुटका, तीहि बकुलाला घेऊन, व मालिनीलाच शालिनी समजून तिच्याशी शृंगार चेष्टा करणें हीं कामें वीरसेनाला दिली आहेत. मालिनीला शालिनीचें सोंग वटवावयाचे असतें. वीरसेना ऐवजी एखादा विश्वासू सरदार तेवढयापुरता निर्माण केला म्हणजे शूरसेनाची सुटका होऊं शकते. त्या सरदारासाठी बायको मिळविलीच पाहिजे अशी जरूर नसल्यामुळे मालिनीचीहि जरूर उरत नाही. सारांश आहे या कथानकांत या पात्रांनी दाटी

केली आहे खास. पण हीं पात्रें निव्वळ बांडगुळ अशा तऱ्हेचींहि वाटत नाहींत हेंहि खरं.

कथानकांत शालिनीचें शूरसेनावर असलेलें प्रेम व त्या प्रेम-प्राप्तीच्या आड येऊं पाहणारा शुंभसेन – या दोन पक्षांत विरोध असल्याचें दिसून येईल. हा विरोध केवळ शुंभसेनामार्फतच असता तर कदाचित कथानकात उत्कटता राहिली नसती. कारण त्या मानानें शुंभसेन अगदींच क्षुल्लक वाटतो. परंतु खरी अडचण असते शूरसेनाची. तो स्वतःच या प्रेमबंधनाला तयार नसतो. त्यामुळेच या विरोधांत खरोखर उत्कटता आली आहे आणि शालिनीचें आत्मबलिदान याचमुळें अंतःकरणाचा भेद करून जातें.

'वीरतनयां'तील व्यक्तिचित्रणाचा विचार केला तर त्यांतील फक्त कांहींच चित्रें ठळक व आकर्षक वाटतात. एवढें मात्र खरें कीं कथानकाशीं कांहींहि संबंध नाही असें एकहि पात्र 'वीरतनयांत'नाही. साध्या दासीपासून-देखील कथानकांतील कांही ना कांही तरी कार्य करवून घेतलें आहे. सामग्र्याने विचार केला तर 'वीरतनय' हें कथानकप्रधानच नाटक म्हणता येईल.

शूरसेन हा या नाटकांतील नायक आहे. अगदी पहिल्याच प्रवेशांत त्याच्या शौर्याची प्रचिति येते. परंतु शूरत्वाबरोबर मुत्सद्देगिरी हमखास असावयाचीच असा नियम नसल्यामुळे या वीरगड्याजवळ मुत्सद्देगिरी अभावानेच दिसून येते. वीरसेनाचा हा सेनापति पण स्वतःच्या प्रिय पत्नीच्या वियोगांतच तो अधिक चूर दिसतो. एकंदरीने पाहतां शूरसेन हा वीरसेनाचा सेनापति असला तरी त्यांचा मालक आणि नोकर असा संबंध असण्यापेक्षा मित्रभावच त्यांच्या संबंधांत अधिक दिसतो. वीरसेनासाठीं प्राणहि द्यावयाची शूरसेनाची तयारी असते. परंतु प्रत्यक्ष लढाईवर असतांहि खासगी दुःखांतच त्यानें अधिक काळ घालविणें शूर सेनापतीला शोभण्यासारखें नाही.

एक सरळ, साधा पण एकनिष्ठ प्रेमळपुरुष या दृष्टीनें शूरसेनाचें चित्र बरेंच चित्तवेधक व धीरोदात्त वाटतें. त्याचें एकनिष्ठ प्रेम व स्वतःचे प्राण अगदीं मरणाची वाट पाहत असता 'झालों परासु मी तरी तूं तात

टोउनी । रक्षीं अनाथा मत्सुता वाटूं न दे कमी ॥१॥ असा शेवटचा निरोप शालिनीला सांगत असतां व्यक्त झालेलें आर्द्र पितृप्रेम कुणालाहि चटका लावील. त्याचप्रमाणे शुभसेनाला त्याने दिलेलें उत्तर –

मरण गणुनि दूषवि स्वदेश कीर्ति मी यदा ।
रौरवनरकीं पडों झडों कृतघ्न मी सदा ॥ धृ० ॥
तनय नको, कीर्ति नको, सौख्य नको संपदा । शतपट अति
विकट निकट प्रकट होउ आपदा । ' त्याच्या बाणेदारपणाची साक्ष देते. के. खरे शास्त्री म्हणतात ' शूरसेनाच्याद्वारें मानी स्वभाव आणि मोटे मन हे दोन गुण फारच उत्तम रीतीने दाखविले आहेत.' परंतु या सर्व स्वभावचित्रणाला त्याच्या विवाहाने मात्र गालबोट लावल्यास. सामान्य व्यवहाराच्या दृष्टीने त्यात अनुचित असें कांही नाही. पण 'नरो वा कुंजरो वा' म्हणतांच धर्मराजाचा, पृथ्वीच्या वर चालणारा, रथ एकदम भूपृष्टावर चालू लागला. तद्वतच या कृतज्ञतेच्या भारामुळें शालिनीच्या प्रेमाचा स्वीकार करतांच शूरसेनाची स्थिति झाली आहे. तत्वनिष्ठ पुरुष कृतज्ञतेकरिता स्वतःचा प्राणहि देईल पण कोणत्याहि परिस्थितींत तो आपल्या तत्वाचा, एकनिष्ठ प्रेमाचा. बळी देईल असें वाटत नाही.

शूरसेनापेक्षा अधिक चित्ताकर्षक व निर्दोष असें शालिनीचें स्वभावचित्र म्हणता येईल. खरे शास्त्री या पात्रावर तर इतके खुश आहेत की त्यांनी या नाटकाचें नांव 'शालिनी'च टेवलें असतें. नाटकाचा शेवट शालिनीच्या आत्मबलिदानाच्या प्रवेशांत झाला असता तर शालिनीचें स्वभावचित्र स्त्रियांच्या पवित्र प्रेमाचे स्मारक म्हणून चिरकाल टिकलें असतें

शूरसेनाच्या पहिल्या भेटीतच ' कोशि मदनमूर्ति हीं पातली । मजजवळी अवचित या स्थळीं, अशी ती आश्चर्य चकित होते व 'धन्य कांता श्रांत कांतासी अशा । तोषवी आलिंगनें जी कोमलें '। असे उद्गार तिच्या मुखाबाहेर, थोडासा अनौचितपणा पत्करूनहि पडतात. त्या क्षणापासून तिचा प्रेमविषय नक्की होतो. त्या पुढचें तिचें सारें जीवन एकनिष्ठ भर्त्याचे असतें. या तिच्या प्रेमाला कसोटीवर लावण्यासाठी एकापेक्षा एक वरचढ

असे प्रसंग येतात. शूरसेन कैदेंत पडतो. त्याच्या सुटकेची सर्व तऱ्हेची जबाबदारी तिच्यावर पडते व बापाच्या रागालोभाची पर्वा न करतां ती शूरसेनाच्या सुटकेचा उपाय योजते. शालिनीच्या मार्गांतील अडचणी शूरसेनाच्या सुटकेने दूर झाल्याशा वाटतात न वाटतात तोंच शूरसेनाचा नकार तिला मिळतो.

या प्रसंगाने प्रेक्षकांची उत्कंठा, जिज्ञासा व विस्मय या तिन्ही भावना सारख्याच जागृत होतात. तिच्या प्रेमाच्या प्रत्येक कसोटीला ती उतरते व तिचें उत्कट व एकनिष्ठ प्रेम अधिकाधिक उज्वलतेने प्रत्ययास येते व शेवटी ती स्वतःचें आत्मबलिदानहि करते. सारांश शालिनीचें स्वभावचित्रण निसंशय उत्कृष्ट असें रंगविल्या गेलें आहे.

शुंभसेन हें या नाटकांतील खलपात्र आहे. शालिनीच्या प्रेमप्राप्तीच्या आड येणारी हीच व्यक्ति. हलकटपणा व भित्रेपणा हे या पात्राचे दोन स्वभावविशेष आहेत. शुंभसेन ही 'शकारा'ची नक्कल आहे असा एक आक्षेप या पात्रावर घेण्यांत आला आहे. त्याकरितां शुंभसेनाचीं कांहीं भाषणें शकारासारखीं आहेत असें दाखविलें आहे. परंतु शकाराच्या भूमिकेचा आणि शुंभसेनाच्या भूमिकेचा पूर्ण विचार करूनहि आम्हाला तसें वाटत नाहीं. शुंभसेन शकाराप्रमाणे भित्रा असला तरी मूर्ख खास नाही. स्वतःचे हितसंबंध साधण्याकरितां तो नाना तऱ्हेचे प्रयत्न करतो. वीरसेनाची पत्रें दाबून ठेवणें, प्रकोपाच्या मनांत भलतेंच समज निर्माण करणे किंवा शूरसेन बकुलाच्या नाशाचें कारस्थान रचणें या गोष्टी त्याचा पाताळयंत्रीपणा दाखवितात. दुष्ट लोकांच्या ठिकाणी असणारे सर्व गुण या पात्रांत आढळतात. प्रसंगीं अपमानहि सोसून स्वतःचा प्राण कसा वाचवावा हें त्याला पूर्ण माहित असतें. त्यांनी रचलेलें कारस्थानहि इतकें बेमालूम होतें की परमेश्वराची इच्छा शालिनी बकुल यांचा वध व्हावा अशी नसते म्हणूनच ते वाचतात एरव्ही या खल पुरुषाचें कारस्थान यशस्वी व्हावयास कांहीच प्रत्यवाय नव्हता.

वीरसेनासंबंधी कै. खरे शास्त्री म्हणतात शूर पुरुष किती साध्या मार्गाने जाणारे आणि स्थिरबुद्धीचे असतात हें नाटककर्त्यानें उत्कृष्टपणें दाखविलें आहे. कथानकांत वीरसेनाची जरूर आहे हें मान्य केल्यास खरे शास्त्री यांचा अभिप्राय अगदीं बरोबर वाटतो.

शालिनीचाहि नाच स्थान आहे. वीरसेनाच्या साइसाठीच तिची जरूर आहे. ' मम बालपणापासुनि वागविलें मज जीवाहुनि अधिक जिने। उपकारांची जरि फेड तिच्या नच होई तरि हें विफल जिणे।' याच उदात्त हेतूनें ती वीरसेनापुढे शालिनी म्हणून जाते. वीरसेनाची मदनमूर्ति दृष्टीस पडताच ती त्याच्यावर भाळते. नकंदरीने हें पात्र ठाकठीक आहे.

नकापाचें साथें वर्णन शूरसेनानें केलें आहे. 'हा म्हातारा म्हटला म्हणजे शुद्ध बैल आहे, दोन शिंगेंच काय ती कमी.' राजाला एकहि गुण या महापुरुषांत नाही.

बकुलाचें चित्र ठसकदार असलें तरी 'मिशा मूठभर व दाढी हातभर' म्हणतात तसा प्रकार झाला आहे. आतील पृष्ठांपेक्षा मलपृष्ठावरच याला खरोखर अधिक महत्व मिळालें आहे. शूरसेनाची सुटका करतांना मात्र तो सिंहाचा छावा वाटतो. परंतु नंतर तो आपल्या भावी मातेच्या कुशींत जो शिरतो तो शेवटपर्यंत. बकुलाच्या पात्राच्या बाबतींत यत्किंचित तारतम्य राखल्या गेलें नाही. तो अगदी लहान आहे असे मानल्यास लढाई-तील त्याचा पराक्रम अवास्तव वाटतो. वयानें मोठा आहे असे मानलें तर शालिनीच्या प्रमळ गाण्यानें झोपी गेलेला बकुल वेगळाच वाटतो. कांही असो या थोड्यावेळांत तो चमकून जातो तेवढयांत तो अगदी तडफदार वाटतो यात शंका नाही.

कथानकांतील शूरसेन, शालिनी या दोन प्रमुख व्यक्तींच्याबरोबर आणखी कोणत्या व्यक्तींचे स्वभावचित्रण उत्कृष्ट झालें असेल तर तें फत्तेसिं-गाचें होय. या कथनकांतहि विनोदाचा परिपोष या पात्राच्याद्वारें करण्यांत आला आहे. हा विनोद सर्वच प्रकारें अतिशय वैशिष्टयपूर्ण झाला आहे. असंबद्ध अगर अर्थहीन असें एकहि वाक्य आढळावयाचें नाही. पैशाची आत्यंतिक हाव हा या पात्राचा प्रमुख स्वभावविशेष आहे. हा दोष त्याच्यांत इतका पराकोटीला गेलेला असतो कीं, आपण धनलोभी आहोंत ही फार वाईट गोष्ट आहे याची जाणीव त्याची त्यालाहि असते. त्यामुळे पुढे पैशाचें नांव काढावयाचें नाही असा निर्धार तो ज्याक्षणीं करतो त्याचक्षणीं दुसऱ्या

बाजूने धनलोभ त्याला भंडावून सोडतो या विरोधाच्या भूमिकेवर आधारलेले त्यांचे स्वभावचित्रण फारच उत्तम वटले आहे. खरे शास्त्री म्हणतात या पात्राची जितकी स्तुति करावी तितकी थोडीच होईल. हें पात्र म्हणजे द्रव्य-लोभी मनुष्याचें उत्कृष्ट चित्र होय.

कोटीयुक्त व प्रासंगिक असा दोन्हीं प्रकारचा विनोद मोठ्या चातुर्याने या पात्राद्वारें साधला आहे. तो म्हणतो ' या पुढे आपण तर दृढ निश्चयाने वागणार. पैशाकारितां म्हणून कधींहि कुकर्म करावयाचें नाहीं ' हा निश्चय पाळण्याकारितां शपथ घेतो ती पैशाचीच. विनोदाला सहानुभूतीचें साहचर्य असलें म्हणजे त्याचें स्वरूप अतिशय उच्च असतें. फत्तेसिंगांत दया आणि माणुसकी या दोहोंचा प्रादुर्भाव असल्यामुळे या पात्रासंबंधी सहानुभूतिपूर्वक जिव्हाळा वाटतो. फत्तेसिंगाचे सर्वच प्रवेश अतिशय बहारीचे वाटतात. ग्राम्य, अश्लील असा एकहि शब्द त्यात नाही. त्यामुळे फत्तेसिंगाचे स्वभावचित्रण अतिशय हृदयंगम वाटते.

'वीरतनयां'तील भाषा अगदी शास्त्रशुद्ध असली तरी काही ठीकाणी ती अत्यन्त बोजड वाटते उ० ' पण मी विचाराच्या भरांत तिच्या पूर्वीच्या उच्चपाशी येऊन पोहोचलों आहे ' परंतु एकंदरीने हीं भाषणें एखाद्या नवख्या नाटककाराने लिहिल्यासारखी वाटत नाहीत. त्यांत 'सौभद्रा'तील संभाषणासारखा घरगुतीपणा नाही हें खरें. परंतु तीं भाषणें वाङ्मयाच्या दृष्टीने उच्च दर्जाचीं असली तरी त्यांतील कोटीबाजपणामुळे एक तऱ्हेची त्यांत खुमारी आली आहे. उत्तर प्रत्युत्तरांत खटकेबाजपणा आला आहे. त्यामुळे संभाषणें नीरस न वाटता आकर्षक वाटतात. उदाहरणे घ्यावयाची झाल्यास (अं. १ ला प्र. २) शुभसेनाची भाषणें. (प्र. ३रा) तर अत्यंत बहारीचा असा उतरला आहे. त्यात फत्तेसिंगाच्या स्वभावचित्रणाद्वारें उतरलेला विनोद अतिशय हृदयंगम आहे. (अंक २ रा. प्र. १ ला) कै खरे शास्त्री यांना मराठी वाङ्मयांतील अत्युत्कृष्ट असा वाटतो. सारांश 'वरितनयांतलि' संभाषणें अतिशय खोचदार, रसवाही, चटकदार व कोटीयुक्त अशीं उतरली आहेत. रुक्ष असे संवाद कुठेहि आढळावयाचे नाहीत.

कोल्हटकरांच्या पदावर – विशेषतः त्या पदांतील भाषेवर अनेक आक्षेप आले आहेत. खरे शास्त्री यांनी तर त्यांतील ९८ पदांची एक जंत्री तयार केली व त्यांपैकीं ५१ पदें गाळतां येण्यासारखी आहेत असा आपला अभिप्राय दिला आहे. त्याकाळीं या अभिप्रायाची समर्पकता पटली असतो त्या पेक्षां अधिक प्रमाणांत ती आज पटते. पण 'वधूपरीक्षे'ला अलीकडे संगीत रूप देतांना पदांची संख्या जी परिमित करण्यांत आली आहे, त्यावरून ही गोष्ट कोल्हटकरांनादेखील मान्य झाली असली पाहिजे. पण त्याकाळी 'सौभद्र' 'शाकुंन्तल' या नाटकांतील पदांची संख्या पाहिली म्हणजे 'वीरतनयां'तील हा दोष क्षम्य ठरतो. कांहीं पदांची भाषा अतिशय संस्कृतप्रचुर आणि बोजड व साधारण लोकास कळण्यास अवघड आहे. त्यांत काव्यकल्पना कांहींच नाही असें म्हणणें धाडसाचें ठरेल. कै. राम गणेश गडकरी यांनी कोल्हटकरांच्या नाटकांतील सुंदर उताऱ्यांत उत्कृष्ट अशा ३०–३२ पदांची यादी दिली असून कांहांतील कल्पनाहि सार्थ दिल्या आहेत. 'आजवरी जनक देइ जन्म सुताला' 'निजसुखें विश्रांतीस पात्र ही निशा।' 'अशी ही सगुण खणि देई त्याजोनि' 'मम लालस कर्णा मंजुळवाणी बोल शालिनी' 'तू अनाथ नाथ अशी किर्ति दिगंती गाजे' 'पंकजगत भृंगसा न या देहाचा मी स्वामी' इ. पद्यें व आणखीहि इतर पद्ये अतिशय सरस अशीं आहेत.

आतांपर्यंत आपण 'वीरतनया'कडे चिकित्सक टीकाकाराच्या दृष्टीने पाहिलें सामान्य लोकांच्या दृष्टीने पाहूं जातां लोकदृष्टीला आवडणाऱ्या चित्ताकर्षक घटना त्यात आहेत हें दिसून येईल. कथानकाचा विकास घडत असतां आता पुढे काय होणार ? ही उत्कंठा प्रेक्षकांच्या मनांत जागृत राहील या गोष्टीची खबरदारी लेखकाने घेतली आहे असे दिसून येईल. शालिनीच्या आत्मबलिदानान त्यांचेहि डोळे भिजतील यांत शंकाच नाही. श्रुतिमधुर अशा नवीन पार्सी धर्तीच्या चालीहि त्यांतील पदांत होत्या. उत्कृष्ट विनोद होता. या सामग्रीच्या बळावर व त्या वेळच्या इतर नाटकांत सर्वस्वी नवीन अशा स्वरुपांत रंगभूमीवर आलेलें हें नाटक लोकप्रिय झाले असेल यांत शंका नाही. या नाटकाचा सामग्र्याने विचार

केला तरी वाङ्मयकदृष्ट्याहि साधारण वरच्या दर्जाचेंच असें हें नाटक आहे असें कोणासहि म्हणावें लागेल. कै. वा. खरे म्हणतात रा. कोल्हटकर यांची भाषा आणि त्यांचें नाट्यकलेंतील प्राविण्य हीं बरींच नांवाजण्यासारखीं आहेत असें म्हटल्याशिवाय आमच्यानें राहवत नाही.'

'वीरतनया'पासून पुढील एक तप कोल्हटकर मराठी संगीत रंगभूमीचे एकमेकाद्वितीय असे नाटककार म्हणून गाजले. हा 'वीरतनया'चा पराक्रम कोणासहि हेवा वाटण्यासारखाच आहे. 'वीरतनया'नें आपल्या सर्व शत्रूंची दाणादाण उडवून कोल्हटकरांना यशश्री मिळवून दिली' या अर्थानें तरी कोल्हटकरांच्या या नाटकाला दिलेल्या 'वीरतनय' या नामकरणाला सार्थता आली.

३

मूकनायक



क्रिकेटच्या खेळांतील पहिला चेंडू खेळताना कुणालाहि साशंक वाटत असते. पण पहिल्याच फटकाऱ्यांत चाराचा टोला हाणताच खात्री वाटूं लागते आणि आत्मप्रत्ययामुळे पुढे त्याचा खेळ निःशंक होत असतो. 'वीर-तनय' पर्यंत तात्यासाहेबांच्या मनात अशीच स्वतःच्या यशस्वितेसंबंधी शंका असावी. त्याचमुळे 'वीरतनयांत' त्यांची प्रतिभा मनोहर असली तरी ती 'मूकनायका' इतकी उज्वल व प्रभावशाली खास नाही.

'मूकनायका'च्या जन्माचा इतिहासहि 'वीरतनया' प्रमाणेच मनोरंजक आहे. तात्यासाहेब त्या सुमारास एल्. एल्. बी ची परीक्षा नापास झाले. परंतु याबद्दल आपली दिलगिरी प्रदर्शित करण्याचा साधा शिष्टाचार किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या चालकांनी पाळला नाही. ही गोष्ट तात्यासाहेबांना अपमानास्पद वाटली. पण त्याबद्दल ते उघडपणे किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या चालकांना काय म्हणू शकणार ! तेव्हां त्यांनी आपले सर्व कौशल्य खर्च करून एक अतिशय सुंदर नाटक लिहावें असा विचार केला. त्यांतील अपूर्व अशी प्रतिभेची चमक पाहून तरी किर्लोस्कर मंडळीला आपली चूक कळून येईल अशी त्यांची अपेक्षा होती. या ईर्षेनें ते 'मूकनायक' लिहावयास बसले. १८९७ सालीं नागपूर येथे कै. डॉ. गद्रे यांच्याकडे तात्यासाहेब पाहुणे म्हणून आले असतां त्यांनी 'मूकनायका'चा पहिला प्रवेश लिहून काढला.

याच सुमारास कोल्हटकरांच्या वडीलांचा मृत्यु झाला म्हणून भाऊराव कोल्हटकर वगैरे किर्लोस्कर नाटक मंडळीतील गृहस्थ दुखवट्याच्या भेटीस आले. त्यांनी 'मूकनायक' ऐकण्याचा हेतु प्रदर्शित केला. नाटक वाचून दाखविण्यांत आलें व पदें तयार करून अमरावती मुक्कामी कंपनीला तें द्यावें असा विचार ठरला. या घाईमुळें 'मूकनायकां'तील बरींच पदें अशौचात कोल्हटकर नदीवर गेले असता त्यांनी रचलेलीं आहेत.

गडबडीने नाटक लिहून संपलें तरी व्यवहार हा सरळ होणारा नव्ह-ताच. कांहीना कांही कारण निघून तें जवळ जवळ तीन वर्षें मागें पडलें. याच सुमारास तात्यासाहेब कोल्हटकर आणि काकासाहेब खाडीलकर यांचा परिचय घडून आला. नाटक पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध व्हावें अशी तात्यासाहे-बांची इच्छा होतीच. कारण कै. हरी पंडित (नागपूर) यांना व इतरांनाहि तें नाटक अतिशय आवडलें होतें. याच सुमारास आपलें एखादें नाटक 'विविधज्ञान विस्तारां'त प्रसिद्ध व्हावें अशी इच्छा असल्यास तें पाठवावें अशी रामकृष्ण मोरमकर यांनी सूचना केली आणि त्याप्रमाणें 'मूकनायक' रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच 'विविध-ज्ञान-विस्तारांत' प्रसिद्ध झालें.

'मूकनायका' चा प्रथम प्रयोगहि किर्लोस्कर नाटक मंडळीने कर-ण्यापूर्वीच डेक्कन कॉलेज पुणे येथील विद्यार्थ्यांनी आपल्या स्नेहसंमेलनांत करून दाखविला. हेवे देवे हे कोल्हटकरांच्या पाचवीला पूजलेले असावे असें दिसतें. रा. सदाशिव नारायण ठोसर यांनी स्वतः लिहिलेलें, 'लीलावती' नाटक विद्यार्थ्यांनी करावें अशी त्यांची इच्छा होती. पण या त्यांच्या इच्छेचा हिरमोड करून 'मूकनायका' चा फक्त एक अंक वाचून विद्यार्थ्यांनी तें निव-डलेंहि. 'मूकनायका 'च्या प्रयोगाच्यावेळीं पेटी वाजविण्याचें काम रा. ठोसर यांच्याकडे होतें. रा. ठोसर यांचें नाटक न निवडल्यामुळे त्यांना आलेला राग त्यांनी प्रयोगाच्या वेळीं पेटी वाजविण्याचें नाकारून आणि पुढें 'नाट्यकला रुक्कुठार' नांवाची अत्यंत बहाल अशी टीका कोल्हटकरांच्या 'गुप्तमंजूष' नाटकावर लिहून काढून घेतला.

इ. स. १९०० साली भाऊराव कोल्हटकर उदराच्या व्यथेने अतिशय आजारी होते. त्यामुळें कै. लोकमान्य टिळकांच्या मध्यस्थीने कै. जोगळेकर आपला वकिलीचा अभ्यास सोडून देऊन किर्लोस्कर मंडळींत आले. किर्लोस्कर मंडळीला त्यावेळीं नवीन नाटकाची अत्यंत निकड भासली. १८९७ सालीं पसंतीचा शिक्का मोर्तब मिळालेलें ' मूकनायक ' नाटक होतेंच. त्या नाटकाकरितां मागणी आली. व नाट्याकाशांतील अत्यंत दैदिप्यमान ताराच अशा कै. भाऊराव कोल्हटकर यांच्या मृत्युनंतर अवघ्या ८-१० दिवसानें १९०१ च्या फेब्रुआरी महिन्यांत निपानी मुक्कामी किर्लोस्कर नाटक मंडळीने ' मूकनायक ' नाटकाचा पहिला प्रयोग करून दाखविला.

' मूकनायक ' नाटकाचें कथानक जितकें वैचित्र्यपूर्ण व अद्‌भुतरम्य तितकाच त्या कथानकाच्या जन्माचा इतिहासहि अद्‌भुतरम्यच म्हणतां येईल. ' मुंबईत असतांना मी मंगळदास नत्थूभाईच्या चाळींत राहत होतों. त्या चाळींत एक न्हाणी घर असून त्यांत हजाऱ्याखालीं उभें राहून स्नान करण्यांत माझा कितीतरी वेळ जात असे. अशा एक दोन प्रसंगीं 'मूकनायका'च्या पहिल्या अंकांत आलेली 'पणाच्या मुळाशी प्रेम नसून द्वेष असतो ' ही व दुसऱ्या अंकांतील ' तुम्ही व्यंग अंगिचें दावा ' या पदांतील कल्पना मला सुचून अत्यानंद झाला. या कल्पना ज्यांत गोवतां येतील असें एक संविधानक रचण्याचा विचार होऊन तो अमलांत आणण्यास सुरवातहि झाली. ' मूकनायका ' चा जन्म हा असा आहे हें ऐकून कुणाला आश्चर्य वाटणार नाही ? ' देवाची करणी आणि नारळांत पाणी ' असाच हाहि संबंध कुणाला वाटेल.

'मूकनायका'च्या प्रस्तावनेंत कोल्हटकर म्हणतात ' नाटक म्हणजे उपदेशपर असलेंच पाहिजे अशांतला प्रकार नाही. मनोवेधक कथानक, चटकदार प्रवेश व० मुख्य सामग्री असली म्हणजे मग उपदेश नसला तरी त्यास नाटक या दृष्टीने गौणत्व येत नाही ··· नाटकांत उपदेश गोविल्याने साखरेबरोबर कडूचिराईत दिल्याचें श्रेय येत असल्यामुळे बऱ्याच नाटककर्त्यांचा उपदेशपर नाटकें लिहिण्याकडे कल असतो. या संप्रदायास अनुसरून

प्रस्तुत नाटकांतहि मद्यापासून होणाऱ्या अपायाचें परोक्षितः अविष्करण करण्याचा प्रयत्न केला आहे.' मूळ वरनिर्दिष्ट केलेली कल्पना आणि नाट्यविषयकदृष्टि यांना अनुसरून 'मूकनायका'चें कथानक तयार झालें आहे.

विक्रांत नांवाचा सार्वभौम राजा व शरच्चंद्र व केयूर नावाचे मांडलीक राजे आहेत. विक्रांत पदारूढहोण्यापूर्वी आपल्यावर प्रेम करणारें हृदय मिळविण्याकरिता प्रतोद नांवाच्या आपल्या एका सोबत्यासह शरच्चंद्राच्या नगरीत येतो. शरच्चंद्र हा दारूच्या निशेंत असतां केयूर आपल्या बरोबरच्या इसमासह त्याच्यावर हल्ला करतो. नेमका त्याचवेळीं विक्रांत तेथ येतो व शरच्चद्राची सुटका करतो. शरच्चंद्र विक्रांताला नाव विचारतो. गोंधळल्यामुळ तो एकदम उत्तर देत नाही. त्यामुळे शरच्चंद्राचा खुषमस्कऱ्या त्याला 'तूं मुका आहेस का ?' म्हणून विचारतो आणि विक्रांत मानेने होय' म्हणतो. अशा अभावितपणे बोलका विक्रांत 'मूकनायक' बनतो. नाटकांतील कथानक यानंतरचें आहे.

शरच्चंद्राच्या बायकोला, रोहिणीला, आपल्या पतीला व्यसन जडले असावें अशी शंका येते. अशा मनाच्या अवस्थेत असतां शरच्चद्र तिला आपलें प्राण कसे एका मुक्यानें वाचविलें हें सागतो आणि आजपासून मदिरेला शिवणार नाही असें तिला आश्वासन देतो. प्राणदाता मुका आपल्या इच्छेप्रमाणे शरच्चंद्राचा सेवक बनतो; आणि प्रतोद हा त्याचा मित्र असल्यामुळे त्याला हेराचें काम मिळतें. ज्या दिवशी विक्रांताला नोकरीवर ठेवण्यांत येतें त्याच दिवशी केयूर हाहि बहिऱ्याच्या सोंगांत शरच्चंद्राकडे नोकरीला राहतो. जणु कांही वेत्रिका म्हणते त्याप्रमाणे 'व्यंग हे परवान्याप्रमाणेंच' असतें.

विक्रांत हा रोहिणीचा आतेभाऊ आहे. शरच्चंद्र त्याची नेमणूक रोहिणीच्या महालांत करतो. रोहिणी विक्रांताला ओळखते आणि विक्रांत तिला आपला हेतु कळवितो. रोहिणीच्या मदतीने त्याची आणि शरच्चद्राच्या बहिणीची, सरोजिनीची, भेट होते आणि त्या भेटींत सरोजिनी प्रथम त्याला वेडाच समजते. पण शेवटी केवळ मौज म्हणून 'शरच्चंद्राला दारूचें व्यसन

लागलें आहे तिच्यापासून त्याला सोडवा आणि तेंहि विक्रांतानें सरोजिनीला मागणी घालण्यापूर्वी ' असा पण लावते. हा पण जिंकला तरच तिच्या प्राप्तीची आशा असते. (अं. १ ला)'

बहिरा हा कोणीतरी हेर असावा असा संशय असतो. विकंठ राजास दारूचें व्यसन आणखी लावतो. मोठ्या चातुर्यानें प्रतोद केयूराचें सोंग उघडकीला आणता व त्याच्याकडून त्याचा खरा हेतु त्याला नकळत काढून घेतो. आपलें व त्या मुक्या पुरुषाचें वैर आहे असेंहि त्याला भासवितो. विकंठाला राजा दारूच्या निशेंत प्रधानपद देतो. पण प्रतोद व कयूर त्याला राजपदाची आशा दाखवून ' राजाला दारूचें व्यसन अधिकाधिक लावण्याचें व त्याच्यापासून हवे तसे परवाने घ्यावयाचें ' काम त्याच्याकडे सोपवितात.

सरोजिनी विक्रांताच्या पहिल्याच भेटींत त्याच्याकडे आकर्षिली जाते आणि ' अवचित गेले किंकर करि ' अशी तिची अवस्था असते विणारव (हें विक्रांताने घेतलेलें नांव) हा कोणी गरीब मनुष्य नसावा अशा तऱ्हेची हकीकत सरोजिनीला कळते आणि अशाप्रकारे त्यांच्या दोघांच्या वैभवांतील अंतर हा जो प्रथम मोठा अडथळा तिला वाटत असतो तोहि नाहींसा झाल्यासारखें तिला वाटतें.

प्रतोदाचें लहानपणापासूनच वेत्रिकेवर (सरोजिनीची मैत्रीण व शरच्चंद्राच्या प्रधानाची कन्या) प्रेम असतें. वेत्रिकेचेंहि त्याच्यावर प्रेम असतें. यशोधनानें 'श्रीमान् कन्येवर गरिबांनी प्रेम करूं नये ' असें सांगितल्यामुळे ' आपले नांव काढलें तरच तुम्हाला तोंड दाखवीन ' अशी प्रतिज्ञा करून तेथून प्रतोद निघून जातो. वेत्रिकेला ही गोष्ट माहित नसल्यामुळे तिचा प्रतोदावर राग असतो व ती पुरुषद्वेष्टी बनते. प्रतोद पुरातन गोष्टींचा द्वेष्टा बनतो. वेत्रिकेचें आपल्यावर प्रेम आहे व आपल्याकरितां ती अजूनहि अविवाहित आहे हें पाहून तो पुनः जगावर पूर्ववत प्रेम करूं लागतो.

विक्रांत अष्टौप्रहर राजाच्या जवळ असतो व राजाला दारूपासून परावृत्त करण्याकरितां प्रतोदाकडून त्याला शत्रूंच्या स्वाऱ्यांची बातमी देतो. त्याकरितां तो आपलें स्वतःचेंच सैन्य नाचवित असतो. त्याचवेळीं केयूराचें

पूर्ण कारस्थान त्यांना कळतें व त्याकरितां केयूराचें सैन्य येईल त्याचा बिमोड करण्याकरितां तो आपलेंहि सैन्य तयार ठेवण्यास सांगतो. विणारवाच्या या जागरुकतेमुळे शरच्चंद्राचें व्यसन कांहींसे कमी झाल्यासारखें वाटतें. परंतु विकंठ त्याला अतिशय अमली अशी दारू पुनः पाजतो व त्या दारूच्या निशेंत असतांच रोहिणी तेथे येते. शरच्चंद्र तिच्यावर अत्यंत निंद्य असा आरोप करतो आणि विणारवाच्या हद्दपारीचा हुकूम होतो.

प्रतोद कुशलतेने आणखी एक कारस्थान रचतो. केयूराने वेत्रिकेचा अपमान केल्याचे त्याला कळतें. तिच्याकडून एक बनावटी पत्र केयूराला पाठावितो व तो त्या पत्राप्रमाणे स्मशानांत गेला असतां त्याला व्यवस्थित चोप देऊन त्याला हद्दपार करतो. (अंक २ रा)

विक्रांत सरोजीनीची शेवटची भेट घेण्यास जातो. ती त्याच्या सर्वस्वी आधीन झालेली असते. त्यामुळे त्याला पणातून मोकळा करण्याचेंहि ती कबूल करते. पण विक्रांत त्याला तयार होत नाही. तीहि विणारवाखेरीज कुणाशीहि विवाह न करण्याचा निश्चय करते.

विक्रांत त्यानंतर विक्रातराजाकडील वृद्ध वकीलाचें सोंग घेऊन येतो व सरोजिनीला मागणी घालतो. ती त्या मागणीला नकार देते. अशा प्रकारें विक्रांत सरोजिनीचें प्रेम पूर्णतः कसास लावतो. याच सुमारास केयूर नगरीवर चाल करून येतो. पण त्याचवेळीं विक्रांताचें सैन्य तेथें आलेलें असतें. केयूराला आपलें कारस्थान यशस्वी झालें असे वाटण्याचा अवकाश तो स्वतःच कैदी बनतो. विक्रात आपला वेष टाकून प्रगट होतो. शरच्चंद्राला विणारव हा दुसरा कोणी नसून विक्रांत हाच तो पुरुष होता हें कळतें. त्यामुळें त्याला पश्चात्ताप होतो. विक्रात सरोजिनीचा विवाह होतो आणि प्रेमाचें हृदय मिळविण्याकरितां आलेल्या विक्रांताला प्रेमाचें हृदय मिळतें.

'मूकनायका' चें हें कथानक पाहतांच आपल्याला 'वीरतनया' पेक्षा अनेक अद्भुतरम्य घटना या कथानकांत आढळून येतात. 'मूकनायकांती' ल बहुसंख्य घटना ह्या अत्यंत कृत्रिम, अतिरंजित आणि असंभाव्य वाटतात. अद्भुतरम्य नाटकांत आपल्याला Ideal Probability किंवा प्रा. फडके

म्हणतात त्याप्रमाणे 'वास्तवाशी अमर्यादा' आढळावयाचीच. परंतु ही अमर्यादा जर मर्यादित असली तर रसिक त्या घटनांना फारसी हरकत घेत नाहींत. किंबहुना अद्‌भुतरम्य नाटकांत अशा घटना मान्य करूनच कथानकांतील विकासाचा व पर्यवसानाचा विचार करावयाचा असतो. उदाहरण घ्यावयाचे झाल्यास Hamlet नाटकाचें घेतां येईल. Hamlet ची आई आणि चुलता यांचें रहस्य Hemlet च्या वडिलांचें भूत सांगत असतें. ही घटना आधी मान्य करावीच लागते.

मूकनायकांतील अशा तऱ्हेच्या कृत्रिम आणि अतिरंजित घटनांची जंत्री द्यावयाची झाली तर खालील प्रमाणे देतां येईल.

(१) विक्रांत राजाची सार्वभौम गादी सहा महिन्यांपूर्वीच खाली झाली असते. पण राज्यारूढ न होता तो केवळ एका सोबत्यासह प्रेमाचे हृदय शोधण्याकरिता भटकत असतो. प्रेम ही बाजारांत मिळणारी गोष्ट आहे असें तर त्याला वाटत नाही ना?

(२) कोणत्याप्रकारें हें हृदय मिळवावयाचें असा त्यांचा विचार असतो हें कळत नाही. पण तो 'मूकनायक' बनतो तो मात्र आकस्मिकरित्या. प्रतोदाला त्याची यत्किंचितहि जाणीव नसते.

(३) तो ठिकाण शोधतो तेंहि परके नव्हे. रोहिणी ही त्याची आतेबहीण असते. आणि शरच्चंद्रहि त्याला ओळखित असतो. पण शरच्चंद्राच्या येथे बरेंच दिवस राहूनहि शरच्चंद्र त्याला ओळखत नाही.

(४) जणु कांही शरचंद्राला विणारव हा विक्रांत आहे असें माहित असतें आणि त्याचा भटकण्याचा हेतुहि तो जाणत असतो. कारण विणारवाची पाहिलीच नियुक्ति होते ती रोहिणीच्या महालांत

(५) शरच्चंद्राच्या नगरीत व्यंग असणाऱ्या माणसाला परवानाच असतो असें दिसतें. कारण विणारवा-मारख्या मुक्याला प्राणदाता म्हणून तो नोकरीस ठेवतो. पण त्यावेळी त्याला बहिऱ्या सेवकाची काय जरूर ? प्रतोदालाहि तो हेर म्हणून ठेवतो आणि या तिघांना राजाच्या अंतर्गृहापासून सर्वत्र अनिर्बंध असा संचार. तिघांच्याहि नोकरीची तारीख एकच.

(६) विक्रांत राजा स्वतःचें सैन्य बुदबळांतील प्याद्याप्रमाणें आसमंतातील प्रदेशावर खेळवता. पण प्रतोदाशिवाय शरच्चंद्राचे इतर सारे हेर त्यावेळी सुट्टीवर गेले होते कीं काय न कळे, तें सैन्य कुणाचें हें देखील कोणी पाहात नाही. बरें शरच्चंद्र व्यसनाधीन तरी असतो. पण शरच्चंद्राचें राज्य घेऊं पाहणारा केयूर स्वतः तेथें हाजर असून आपलें कारस्थान रचत असतांहि त्याहि गाढवाला हे सैन्य कुणाचें, काय हें पाहण्याचें सुचत नाही. तशांत विक्रांत आपल्या नगरांत देखील गेलेला नसता (अंक १ ला प्र० २ रा) मग हें काय तो कसे करतो हें कांही कळत नाही.

(७) विक्रांत स्वतः ‘ तिने (सरोजिनीने) जो पण लावला तो मी माझ्या आवडत्या ताईच्या मदतीने पूर्णपणें जिंकला असे मला वाटतें ’ असें म्हणता तें बरोबर वाटत नाही.

(८) विक्रांत शरच्चंद्राचा प्राण ज्या रात्रीं वांचवितो त्याच्या दुसऱ्या दिवशीं सकाळी राजावरील संकटाची बातमी व एका मूकनायकाचा पराक्रम लोकांना कळला असल. राजा त्यानंतर परत येतो तो एकदम रोहि-णीच्या महालांतच. पण एवढ्या थोड्या वेळात मुकुलिका म्हणजे ‘ तो मुका या नगरात येऊन

> पोहोंचतो न पोहोंचतो तोंच त्याच्या अमानुष गुणांबद्दल हजारो गोष्टी कानावर येत आहेत. कांही-जणींनी तर त्याला 'इतक्यात नवससुद्धां केलें' हें कसें संभवतें.

वर जी कृत्रिम व असंभाव्य अशा गोष्टींची जंत्री दिली आहे त्यांतील बहुतेक गोष्टींचें अधिक स्पष्टीकरण करण्याची जरूर नाहीं. फक्त खुलासा करणें जरूर आहे.

कथानकाचा विचार करितांना आणि त्याच्या गुणदोषांचा विचार करतांना प्रथम त्या कथानकाचें पर्यवसान काय झालें या गोष्टीकडे पाहावयाचें असतें. कारण कथानकाच्या पर्यवसानावरून आपल्याला नाटककाराने नाटक कशाकरितां लिहलें याचा अंदाज करतां येतो. त्या मध्यवर्तिकल्पनेचा विकास तर्कशुद्ध व संभवनीय असा केला असला तर तें कथानक दोषरहित मानता येईल. वर जी जंत्री दिली आहे ती वास्तवाशी मर्यादित अमर्यादा आहे असें गृहित धरून चालल्यास 'मूकनायकां'तील मध्यवर्तिकल्पना कोणती हें कळून येईल. विक्रांत सरोजिनीचा विवाह हा या कथानकाचा शेवट आहे. विक्रांत प्रेमाचें हृदय मिळविण्याकरितां येतो व शेवटी तो यशस्वी होतो. आदि आणि अंत हीं कथानकाची दोन टोकें घेतली तर ' प्रेमाचे हृदय मिळविणें ' ही जी नायकाची इच्छा तीच 'मूकनायका'च्या कथानकांतील मध्यवर्तिल्कपना आहे असें म्हणतां येईल.

'मूकनायका'च्या कथानकाचा उगम कशात आहे हें आपण मागे पाहिलेंच आहे.'पणाच्या मुळाशी प्रेम नसून द्वेष असतो'अंक १ प्र० ४था ही व 'तुम्हीं व्यंग अंगिंचें दावा' अंक२रा. प्र० ४ ही या दोन पदांतील कल्पना यांच्या संमिश्रणांनीयुक्त असें संविधानक रचावें अशी तात्यासाहेबांना इच्छा झाली व त्याप्रमाणे त्यांनी 'मूकनायकाचें' संविधानक रचलें. 'मूकनायका'ची आदि आणि अंत हीं दोन्ही टोकें या कल्पनांशी अगदी जुळतात.

अंक १ ला प्रवेश ४ था यामध्ये सरोजिनी विक्रांताला आपला 'पण' सांगते. त्यावेळीं विक्रांत तिला म्हणतो 'हं समजलो. या सर्व प्रतिज्ञाच्या-मुळाशी काय असतें तें. '

'प्रेम नोहे द्वेष मुळाशी आहे । ध्रु० । दांडगे भ्रतांडवासम मांडि लीला बघुनि की । चंड शंकर चाप रघुकरि दंडि खंडुनि जानकी' । १ ।

'त्या बिचाऱ्या चापाला काय माहित की राजकन्येचा अभंग म्हणजे स्वतःचा भंग ! त्याच प्रमाणे –

'मीन निजे बघुनी नयनसमची न धरुनी कुलीनता । दीन जरि अति हीन करि प्रविलीन द्रुपतमुता स्वतां । २ ।

'तुही मदिराक्षी असल्यामुळे मदिरेला नाहीसे करण्याला उद्युक्त व्हावें हें योग्यच आहे.' ही कल्पनाच खरोखरीने नाटकांतील मध्यवर्तिकल्पना आहे. सरोजिनी ही मदिराक्षी तेव्हा मदिराक्षीने मदिरेचा नाश करावा अशी कल्पनेंतील जोडी मनासमोर आली आणि मदिरेचा प्रवेश 'मूकनायका' त झाला. पृ० ५० वरील अंक १ ला प्र. ४ मधील सरोजिनीच्या भाषणा-वरूनदेखील पणाची कल्पना तिची स्वतःची नव्हेच असें दिसून येईल. कारण ती म्हणते (मनात) ' हा, हा, मुकुलिकेचा पण यावेळीं चांगला उपयोगी पडेल. (उघड) तुम्ही ज्याअर्थी माझ्याकरितां इतके श्रम घेतले आहेत त्याअर्थी आणखी थोडे श्रम घ्यावयाला मागे पुढे पाहणार नाही.'

सारांश 'मूकनायका'तील कथानकांतील मध्यवर्तिकल्पना विक्रांताला प्रेमाचे हृदय मिळवून देणे. त्याच्या आड सरोजिनीचा 'शरच्चंद्राचे दारूचें व्यसन सोडविणें' हा पण येत असतो. त्यामुळे कथानकात सहजच दोन पक्ष निर्माण होतात. शरच्चंद्राचे व्यसन नाहीसें करणारा एक पक्ष व ते अधिक वाढीला लागावे याकरितां प्रयत्न करणारा एक पक्ष. या कथानकांतील संघर्ष अथवा Conflict या गोष्टीकरितां आहे.

या संघर्षाची मांडणी जितकी उत्कट व चित्ताकर्षक असेल, ती जितकी तर्कशुद्ध असेल, तितकी कथानकाची रचना उत्कृष्ट आहे असें म्हणता येईल. नाटकांत Crisis अथवा action असावी असें मानणाऱ्या टीकाकारांच्या दृष्टीने, विक्रांत हा शरच्चंद्राच्या प्राणाचें रक्षण करून त्याच्या गृहांत प्रवेश मिळवितो व आपल्या प्रेम प्राप्तीच्या प्रयत्नाला लागतो. त्याला सरोजिनीचा पण आड येतो. त्याकरितां तो अष्टौप्रहर शरच्चंद्राजवळ

राहतो व आपल्या सैन्याच्या हालचाली इकडे तिकडे करून शरच्चंद्राचे व्यसन कमी करण्याचा प्रयत्न करतो. परंतु तो मूकनायक असल्यामुळ विरोधी पक्षासमोर दुसरें कांही करूं शकत नाही. व्यसन बळावतें. पण न जिंकला जानाच तो परततो. शेवटी सरोजिनीच्या प्रेमाची परीक्षा घेण्याकरितां वकीलाचें सोंग घेऊन येतो व शेवट गोड होतो. पहिला Crisis अंक १ ला प्र० ३ रा. दुसरा अंक २ रा. प्र. ५ वा तिसरा अंक ३ रा. १ ला अशी क्रमवारी लावता येईल.

'सौभद्र'नाटकाचें परीक्षण करतांना तात्यासाहेबांनी असा एक मुद्दा माडला आहे कीं अर्जुन सुभद्रेच्या विवाहाला बलरामाची समजूत घालणें हाच एक जबरदस्त अडथळा असतो. त्याकरितां कृष्णाला अनेक गोष्टी कराव्या लागतात आणि शेवटी बलरामाचें समाधान गर्गगुरूच्या एका शद्वाने होतें. मग कृष्णाकडून इसका द्राविडीप्राणायण करविण्याचें कारण तरी काय ? अगदी हुबेहुब अशीच स्थिति 'मूकनायका' तील पणाची झाली आहे.

सरोजिनी विक्रांताच्या विवाहाला वास्तविक कुणाचीहि अडचण नव्हती. रोहिणीपासून सर्वांचीच या विवाहाला अनुकूलता असते. एवढी Women Sufferagate सारखी मिरविणारी पुरुषद्वेष्टी वेत्रिका, पण विक्रांताचें चित्र पाहून तीहि म्हणते 'सरोजिनी, तुझें हृदय जर या वेळेला मोकळें असतें तर त्यात साठवून ठेवण्याजोगी ही मूर्ति होती. नाही का ?' अडथळा खरोखरीने कांही जर असेल तर तो पणाचा. (अंक ३ रा. प्र. १ ला.) कारंजाच्या प्रवेशांत विक्रांत विणारव्याच्या वेषांत जेव्हां सरोजिनीची शेवटची भेट घेतो त्यावेळीं त्याने जाऊं नये म्हणून सरोजिनी स्वतः त्याला पणांतून मोकळे करण्याची तयारी दर्शविते. त्यावेळीं विक्रांतच म्हणत असतो 'कमी होण्याऐवजी हें व्यसन माझ्या हातून शतपट वाढेल मात्र'

त्यानंतर एकदोन दिवसांतच एकदम यक्षिणीचीकांडी फिरते. शेवटच्या प्रवेशांत विक्रांत म्हाताऱ्या वकीलाचा वेष टाकून प्रगट होतो. तेव्हा शरच्चंद्र पश्चात्तापाने म्हणतो ' येथील बाकीच्या सर्वांना बोलण्याजोग

कांही तरी आहे, मला मात्र बोलावयाला थोडेंच तोंड आहे !' विक्रांताला आपल्या घरीं दीनवेषाने राहावें लागलें याबद्दल तो अतिशय खेद प्रदर्शित करतो. त्यावर विक्रांत म्हणतो 'त्याबद्दल तुम्ही विषाद मानूं नका. माझ्या या कृतीला कारण तुमची सर्वगुणमंडित बहीण. तिने जो पण लावला तो मी माझ्या आवडत्या ताईच्या मदतीने पूर्णपणें जिंकला असें मला वाटतें.' सारांश शरच्चंद्राला पश्चात्ताप होणें व विक्रांतासारख्या सार्वभौमराजाला आपल्या नगरांत दीनवेषाने राहावें लागलें म्हणून लाज वाटणें यामुळेंच जर शरच्चंद्राचें व्यसन दूर होणें शक्य होतें, तर मग तीन अंकीं संविधानकाची जरूर तरी काय होती ? नाटकाच्या शेवटीं शरच्चंद्रावर जो प्रसंग होता तोच प्रसंग नाटकाच्या प्रारंभीहि शरच्चंद्रावर होता. विक्रांत अगदी आयत्या-वेळी येऊन पोहोंचला नसता तर दारूच्या व्यसनापायीं शरच्चंद्राचें राज्य केयूरानें कधीच गिळंकृत केलें असतें. अशा प्राणसंकटांतून तो विक्रांताच्या मदतीने वाचला असतांहि पश्चात्तापामुळें ज्याचें मन शुद्ध होऊन दारूचें व्यसन सुटूं शकलें नाही त्याच व्यक्तीचें हें व्यसन केवळ पश्चातापामुळें पुढें तरी कसें सुटतें ? शरच्चंद्राला पश्चाताप होण्यामुळेच जर विक्रांताचा पण जिंकला जात असेल तर तो करण्यापूर्वीच जिंकला गेला होता असें म्हणण्यास काय हरकत आहे ?

'परिणामाचें अज्ञान व अभ्यासाची उणीव' या दोन कारणांमुळे व्यसन वाढत असते असें विक्रांत म्हणतो. ह्या दोन्ही गोष्टी नाटकाच्या अखेरीस पूर्ण झाल्या तशाच त्या नाटकाच्या प्रारंभीहि पूर्ण झाल्या होत्या असें समजणें कठीण नाही. आपल्या व्यसनामुळे आपलें राज्य व स्वतःचे प्राणहि जाण्याची पाळी आली हें परीणामाचें ज्ञान शरच्चंद्राला त्याहिवेळीं होण्यासारखें होतें.

याबाबत एकच अडचण होती. ती म्हणजे 'स्त्रियांच्या मर्जीविरुद्ध राजेलोकांनी विवाह करणें' ही गोष्ट विक्रांताला पसंत नव्हती, ही होय. परंतु नाटकांतील एकंदर वातावरणावरून व पहिल्याच भेटींत सरोजिनीच्या मनांत विणारवासंबंधी जें आकर्षण निर्माण झालें तें पाहतां विक्रांताला सरो-जिनीशी विवाह करण्यांत कांही जुलुमजबरदस्ती करावी लागली असती

असें आम्हास वाटत नाही. सरोजिनीचेंहि आपल्यावर प्रेम आहे हें पणा-शिवायहि त्याला कळण्यासारखें होतें. शिवाय स्त्रियांच्या इच्छेविरुद्ध लग्न करावयाचें नाहीं असा निश्चय करतांना 'करीन तर सरोजिनीशीच विवाह करीन' अशी त्याने प्रतिज्ञा केली असल्याचेंहि आढळून येत नाही.

'मूकनायक' अंक २ रा प्र. ४ व 'सौभद्र' नाटकांतील अंक ५ वा याचें बरेंच साम्य असल्याचें दिसून येईल. अर्जुन सुभद्रा आपापल्या प्रीति-विषयाचा स्फोट ज्याप्रकारें करतात अगदी त्याच धर्तीवर प्रतोद वेत्रिका आपल्या प्रेमरहस्याचा स्फोट करतात. त्यामुळे या दोन्ही प्रसंगांतील साम्य कोणत्याहि चिकित्सक वाचकास जाणवल्याशिवाय राहत नाही.

श्री वरेरकरांनी 'मानापमान' हा 'मूकनायका'चा मुलगा आहे असे म्हटल्याचें सांगतात. कोल्हटकर खाडीलकर याचा परिचय याच-काळी झाला. कोल्हटकरांची संगीत नाटकें ज्यावेळा गाजलीं त्यावेळी खाडील-कर आपल्या गद्य नाटकांतच रमले होते. परंतु त्याकाळी संगीत नाटकांची आणि विशेषतः किर्लोस्करांच्या संगीत नाटकांची यशस्विता कोणाच्याहि नजरेस येण्यासारखी होती. आपलीं गद्य नाटकें सोडून 'मानापमानातच' ते संगीत नाटकाकडे वळले आणि 'नसती भिन्न रस हे। शृंगार राजा' ही भाषा त्यांचा नायक बोलूं लागला. 'मानापमाना'चा थाट कोल्हटकरी अद्भुतरम्य नाटकासारखाच आहे. सरोजिनी आणि भामिनी या नायिकांतील साम्यहि लपण्यासारखें नाही. आपल्या श्रीमंतीचा दोघींनाहि अभिमान. भामिनी 'धनि मी पति वरिन कशी अधना ?' असा धैर्यधराला प्रश्न विचारते तर सरोजिनीहि 'तुमच्या व माझ्यामधल्या वैभवाचे अंतर' विणारवाला सांगते. पण प्रेमाच्या आहारीं जाताच सरोजिनी 'अवचित गेले किंकर करि ॥ हृदयीं शिरुनी सिंहासनीं बैसुनी। शासन मजकरि। वाटे आज्ञा त्या नच करिता। त्यांची आज्ञा मान्य करावी। कृत्रिम अंतर दूर करोनी। निकटची वसवुनि करि।' अशी आपली स्थिति निवेदन करते. शेवटी सर्वस्वी वीणारवाच्या आधीन होतें

भामिनीचीहि तीच गत 'धनि मी पति वरिन कशी अधना।' म्हणणारी भामिनी धैर्यधराने टोल्यास टोला हाणताच 'अजि टाकु गडे धन

वेषा, मग तोडूं अलंकार या पाशा ! धनसुख कार्यनाश करी । त्या वनवासा मी स्वीकरी ।' असा पश्चात्ताप करूं लागते व शेवटी 'शशिसूर्यप्रभा गगनाची ही दासी भूमितलावरची' म्हणून सर्वस्वी धैर्यधराच्या आधीन होते. सरोजिनीहि म्हणते, 'एकवेळ मला हें सर्व ऐश्वर्य आवडत होतें. पण आता खऱ्या गुणाची चाडच अधिक वाटूं लागली आहे.'

'मूकनायका'तील अंक ३रा प्र.१ला. व 'मानापमानां'तील अंक ४ था प्र. २ रा हे समान वाटतात. पुढच्याला ठेच मागचा शाहणा या न्यायाने ग्वाडीलकरांनी आपल्या नायिकेच्या मनांत होणारें हें परिवर्तन क्रमाक्रमाने व चातुर्याने दाखविले आहे. सरोजिनीचें हें परिवर्तन तितकेसे उठावदारपणें दाखविलें गेलें नाही. पण यामुळे 'मानापमानाला' 'मूकनायका'चा मुलगा म्हणण्यांत अतिशयोक्तीच आहे असें कोणीहि म्हणेल.

'मूकनायका'च्याबाबतींत आणखी एक आक्षेप येत असतो. कोल्हटकरांनी आपल्या 'मतिविकार' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत 'पुरुषास पशुवृत्तीप्रत पोहोचविणारें व्यसन' हा या नाटकाचा विषय आहे असें सांगितलें आहे. 'मूकनायका'च्या प्रस्तावनेंतहि 'मद्यापासून होणाऱ्या अपायांचें परोक्षत: थोडेसें अविष्करण करण्याचा प्रयत्न केला आहे' असें म्हटलें आहे. 'मूकनायकां'तील कथानकात दारूचा प्रवेश आहे. किंबहुना सरोजिनीचा पण शरच्चंद्राचें दारूचें व्यसन सोडविण्याकरिताच असतो. हा पण कसा जिंकला गेला नाही हेंहि आपण पाहिलेंच आहे. 'मतिविकारा'च्या प्रस्तावनेमुळे कोल्हटकरांनी आपल्या टीकाकारांचे हात बळकट केले आहेत. 'मूकनायका'चा विषय 'मतिविकार' नाटकाच्या प्रस्तावनेत दिला तो आहे असें मानल्यास त्यांत दारूच्या विषयाची पूर्णत: जरी नव्हे तरी सामान्यत: उपेक्षा केली आहे हें कबूल केले पाहिजे. परंतु 'पुरुषास पशुवृत्तीप्रत पोहोचविणारें व्यसन, ही 'मूकनायका'तील मध्यवर्तिकल्पना आहे असें आम्हास वाटत नाही. कोल्हटकरांचा नायक दारुडा नाही. नाटकाचा शेवट विक्रांत सरोजिनीच्या विवाहाने होतो. नायकाचा हेतु प्रेमाचें हृदय मिळविण्याचा असतो. नायकाने मुकेपणा पत्करला त्यांतहि दारूचा कांही संबंध नाही. सारांश शरच्चंद्राच्या राजधानींत नायकाचा येण्याचा हेतु, त्याचा मुकेपणा व नाटकाचा

शेवट यांत दारूचा कांहींच संबंध नाहीं. परोक्षतः जो संबंध आला आहे त्याची फलश्रुति काय झाली हें आपण पाहिलेंच आहे. 'मूकनायकां'त दारू हें साध्य नसून साध्यप्राप्तीच्या आड येऊं पाहणारें एक कारण आहे. मंदिराक्षी आणि मदिरा, 'तू मदिराक्षी असल्यामुळे मदिरेला नाहीशी करण्यास तूं उद्युक्त व्हावेस' या कल्पनेंत मदिरा आली आणि त्या कल्पनेसाठीं 'मूकनायकां' त दारूने प्रवेश केला असेंच आम्हास वाटतें.

दारूच्या विषयावर लिहिलेल्या नाटकांत 'मूकनायकाचा' नेहमी अंतर्भाव केला जातो. तो अर्थात्‌च चुकीचा आहे. 'मूकनायक' 'विद्याहरण' व 'एकच प्याला' ही नाटकें याबाबत नेहमी एकदम येतात. या तिन्ही नाटकांचा विचार केला तर दारूचे दुष्परिणाम अत्यंत भडकरीतीने दारूविरोधी प्रचाराचें काम एकट्या 'एकचप्याल्या'नेच केलें आहे. 'विद्याहरण' व 'मूकनायक' या दोन्हीं नाटकांत दारूला इष्टापत्तीचेंच स्वरूप आहे.

आतांपर्यंत आपण 'मूकनायकाच्या' कथानकाचा व त्यांतील गुणदोषांचा विचार केला. 'मूकनायकाचें' कथानक 'वीरतनयां'पेक्षाहि जास्त अद्‌भुतरम्य असें आहे. त्यांत वास्तवाची अमर्यादा होईल अशा अनेक घटना आहेत. ही मर्यादित अमर्यादा आपण मान्य केली. (कारण कोणत्याहि अद्‌भुतरम्य कथानकांत ती मान्य करावीच लागते.) म्हणजे अतिशय माधुर्यपूर्ण काव्यामृत 'मूकनायकां'त असलेलें आपणास दिसून येईल. आपले सर्व कौशल्य खर्च करून नाटक लिहिण्याचा कोल्हटकरांचा मनोदय नाटकातील थोडेसें कृत्रिम असें वातावरण जर वगळलें तर अगदी पुरेपूर साधला आहे असे म्हणतां येईल. किंबहुना कोल्हटकरांची कल्पकशक्ति व काव्यनिर्मिति कोणत्या सीमेपर्यंत जाऊं शकते, ती किती सोज्वल व हृदयंगम असते, ती किती वैचित्र्यपूर्ण व सौंदर्यपूर्ण असते या सर्वांची अधिकृत सीमा म्हणजे 'मूकनायक' आहे असें म्हणतां येईल.

'मूकनायकां'तील विनोदाचें स्वरूपहि अगदी सोज्वल आहे. कोटीयुक्त विनोद तर आहेच, पण त्यापेक्षाहि प्रासंगिक विनोद फारच चतुरतेने रेखाटला गेला आहे. विकटाच्या शारीरिक व्यंगावर अधिष्ठित असलेला विनो-

दहि आवश्यक तेवढा संयम राखून केल्यामुळे विकंठाच्या पोटाचें वर्णनहि आनंदवर्धक व हास्योत्पादक झालें आहे. अगदी पहिल्याच प्रवेशांत सरोजिनी व वेत्रिका यांच्या स्वभावविशेषाचें चित्रण- वेत्रिकेच्या अंगाची लवलव व तोंडाची बडबड पाहून कुणालाहि विनोद प्रतीत झाल्यावाचून राहत नाही. केवळ विनोदासाठी म्हणून माजविण्यांत आलेलें वेडेवाकडे शद्बावडंबर, ओढून ताणून केलेल्या हास्यास्पद कोट्या, किंवा असद्भिरुचीला पोषक असे विक्षिप्त हावभाव करून निर्माण केलेला हलक्या दर्जाचा विनोद 'मूकनायकां'त लेश-मात्र देखील नाही. शद्बनिष्ठ व भावनानिष्ठ असा दोन्हीं प्रकारचा लोकांना सहज समजण्यासारखा विनोद 'मूकनायकां'त भरपूर आहे.

'मूकनायकां'त काव्य व कल्पकता इतकी खच्चून भरली आहे की काव्यलतापुष्पांचे ताटवेच्याताटवे फुललेले प्रत्येक पानावर आढळून येतील. किंबहुना कोल्हटकरांचें 'मूकनायक' एक मूर्तिमंत काव्य आहे असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. यापुढील किंवा या पूर्वीच्या कोल्हटकरांच्या कोणत्याहि नाटकांत त्यांची काव्यशक्ति इतकी प्रकर्षानें नटलेली दिसून येणार नाही. पण काव्य कल्पना या बुद्धिगम्य आहेत. सुशिक्षित किंवा सुसंस्कृतांना समजण्यासारख्या आहेत. त्यामुळे बुद्धीला व्यवस्थित अशी चमचमीत मेजवानी मिळते. पण भावनेला त्यामुळे हात घातला जाणें शक्य नाही. भावनोत्कटता नाटकांत असल्याखेरीज बहुजन समाजाच्या न्यायदरबारात अखेरनिकाल विरुद्ध होईल ही गोष्ट अगदी क्रमप्राप्त आहे.

'वीरतनया' प्रमाणे 'मूकनायक' हि कथानकप्रधान आहे. उत्कृष्ट स्वभाव-चित्रें रंगविण्याचें सामर्थ्य कोल्हटकरांत नव्हतें असे म्हणतां यावयाचें नाही. पण तें कसब या नाटकांत दिसून आलें नाही हें मात्र खरें. नायक नायिकेचीं चित्रें तर यत्किंचितहि चित्ताकर्षक व उठावदार वाटत नाहींत.

विक्रांत अगदी तरुण असून राजकुमाराच्या पाठशाळेतून नुकताच निघाला आहे. त्यामुळे त्याची उमेद, आशा, महत्वाकांक्षा अगदी अफाट असल्या पाहिजेत असेंच कुणालाहि वाटेल. हा सार्वभौम राजा असतो. शिकंदराच्या स्वारीच्या थोड्यानंतरच्या काळांतील हा राजा आहे असें

तात्यासाहेब कोल्हटकर म्हणतात. लढाया मारून आपल्याकरिता बायका मिळविणाऱ्या राजांची परंपरा फार जुनी आहे व ती शिकंदरानंतरहि बरेच दिवस कायम होती. पण ही परंपरा या राजपुरुषाला मान्य नाही असें दिसतें. शिकंदराच्याहि प्रपुत्रात नमतील असे आधुनिक संस्कार या राजाच्या मनावर झालेले आहेत.

पूर्वीच्या राजाच्या मृत्यूमुळे सार्वभौम राजाची गादी सहा महिन्या-पूर्वीच खाली झाली असते. परंतु त्या गादीची किंवा सार्वभौमपदामुळे येणाऱ्या आवश्यक कर्तव्याची जाणीव त्याला तिळमात्र नसते. रोहिणी त्याला म्हणते, 'बाबा जाऊन आज सहा महिने झाले तरी तूं अजून आपल्या नग-रास परतला नाहीस हें काय ?'

विक्रांत — मला कोणत्याहि गोष्टीचा उत्साह म्हणून राहिला नाही.

शून्यची भासे हे जग सारें नच उत्साह कसा तो । इंद्रियगण हा जड झालासे भार म्हणोनी वहातो । धृ० । राज्य नको हे विभव कशाला किंकर कोणासाठी । प्रियजनदर्शनलोलुप मन जो मृत्यु तया ओर गाठी ।१। अशी आपल्या मनाची अवस्था झाली आहे असें सांगतो. 'द्रव्य हवें तितकें मिळविता येईल पण प्रेम करणारें हृदय मिळविणें फार दुरापास्त आहे' याकरितां तो प्रतोदासह प्रेम करणारें हृदय मिळविण्याकरितां भटकत असतो. सुयोग असा की त्याचवेळीं शरच्चंद्रावर हल्ला होतो व विक्रांताला अनायासें शरच्चंद्राच्या महालात वेषांतरित अशाप्रकारें वावरावयाला मिळतें. विक्रांताने शरच्चंद्राची सुटका केली एवढें एक पराक्रमाचें कृत्य वगळलें तर विक्रांताच्या ठिकाणीं कर्तबगारी होती किंवा नाही या बद्दलहि शंका वाटूं लागते.

पण सरोजिनीने आपला पण सांगताच 'मद्याप्याला दारूपासून सोडविणें सोपी गोष्ट नाही. हें स्वतःच कबूल करतो. पण जिंकणें हे त्याचें मुख्य कर्तव्य असतें. त्याकरितां तो फक्त तीन गोष्टी करतो. मुखस्तंभाप्रमाणे अष्टौप्रहर शरच्चंद्राजवळ असणें. प्रतोदाला हेर म्हणून शरच्चंद्राच्या राजवाड्यांतील तळघरात ठेवणें, व ऐनवेळीं परचक्राची भीति दाखवून दारूपासून शरच्चंद्राचें चित्त

दूर करण्याकरितां युद्धकळातील व्याघ्राप्रमाणें आपलें सैन्य आसमंतांतील प्रदेशावर फिरविणें. पण हा सारा कर्तृत्वाचा भार एकट्या प्रतोदावर.

शरच्चंद्राच्या राज्यावर केवढें मोठें संकट आलेलें असतें याची त्याला तिळमात्र कल्पना नाही. प्रतोदासारखा चतुर व कर्तबगार सेवक विक्रांताबरोबर नसता तर दुष्ट केयूराचें कारस्थान यशस्वी होऊन मांडलीक व सार्वभौम या दोन्ही राजाचा शेवट त्याला एकदमच करता आला असता. वास्तविक केयूर हा खरोखर बहिरा नसावा असा विक्रांताला संशय आला असेंहि तो सांगतो. परंतु पुढें मात्र कांही करीत नाही. सारांश एक कर्तबगार पराक्रमी पुरुष म्हणून विक्रांताचें चित्र मुळींच डोळयांत भरण्यासारखें नाही.

नाही म्हणायला प्रेमप्राप्तिसाठीं लागणारें भांडवल मात्र अगदी भरपूर त्याच्याजवळ असतें. राजे लोकांत दिसून येणारा शृंगारिकपणा त्याच्यांत भरपूर आहे. या क्षेत्रात त्याची चातुरी पट्टीची दिसून येते. रोहिणीदेखील त्याला म्हणत असते ' आज तर तूं उखाण्याशिवाय बोलतच नाहीस ' दुसरा एक आवश्यक गुण म्हणजे सरोजिनीचें जसें सौंदर्य ' कपोला कपोलाचि हिच्या सरी ' अशा प्रकारचें असतें तद्वतंच विक्रांताचेंहि रूपसौंदर्य असतें. स्वतः सरोजिनीच त्याला म्हणते ' रूपाच्या संबंधाने तुम्ही चांगल्या मार्मिकाच्याहि कसोटीस उतराल यांत संशय नाही. ' सारांश शृंगारिकपणा व रूपसौंदर्य या दोन गोष्टींच्या बळावरच त्याला सरोजिनीच्या प्रेमाची प्राप्ति होते.

एकंदर नाटकात विक्रांताचें कसब कशात दिसून येत असेल तर निरनिराळी सोंगें वठविण्यात होय. विक्रांताची यापेक्षा कांहीच कर्तबगारी दिसून येत नसल्यामुळे विक्रांताचें चित्रण उठावदार वाटत नाही.

विक्रांताप्रमाणेंच सरोजिनीचें स्वभावचित्रहि अगदीं सामान्य असें वाटते. कथानकात तिला फक्त एकच काम दिले आहे. तें म्हणजे शृंगारिकचेष्टा करणे. शरच्चंद्राच्या व्यसनाची तिला कल्पना असते. पण त्याचें जणु कांही तिला कांहीच महत्व नव्हतें. औपचारिक दुःख व्यक्त करण्यापेक्षा त्याकरितां ती कांहीच करत नाही. विणारवा पुढेंहि तीं पण लावते. तो विणारव वेडा आहे त्याची ब्याद कशी तरी टाळली पाहिजे या वृत्तीने. हा पण लावल्यानंतर मात्र तिचें याबाबात कर्तृत्व कांहीच नाही.

ऐश्वर्याकडे पाहण्याची तिची दृष्टि बदलून तिला त्याच्या गुणाची चाड वाटूं लागली ती कशामुळे ? विक्रांताचा असा कोणता पराक्रम तिने पाहिला आहे ? वास्तविक शरच्चंद्राचें वाढतें व्यसन पाहून तरी हे प्रेमाचे चाळे तिला करावेसें वाटणें हीच गोष्ट अनुचित आहे. तिच्या बेजबाबदार वर्तनाबद्दल रागहि येतो.

विणारव कितीहि झाला तरी नोकर. शृंगारिक भाषा व मोहक चेहरा हेच खरोखरीने त्याचें सारें भांडवल. शरच्चंद्राचे त्याने प्राण वाचविले एवढीच काय ती पराक्रमाची गोष्ट. असें असतांहि एका नृपकन्येने आपल्या हाताखालील नोकराच्या आधीन व्हावें आणि 'अर्पिन कधि काला या देहा । तुम्हाप्रति तरि । इतरा नच हा । आला जरि नृप पुढति पहा । मन न ढळे तिळभरी' असा निश्चय करावा हे आश्चर्यच नाही का ?

प्रेमाचे विश्व अगदी वेगळेंच असतें हे खरें. पण या विश्वांतहि सरोजिनीच्या मनांतील परिवर्तन कोणत्या कारणामुळें झालें हें न दाखविल्या-मुळे त्यांत नैसर्गिकपणा यत्किंचितहि वाटत नाही.

नाही म्हणावयास अनुपम लावण्य असूनहि तिचा निगर्वी स्वभाव पाहून तिचें चित्र कांहीसें मनोहर वाटतें. पण त्यांत सजीवता यत्कि-चितहि नाही. साऱ्या नाटकांत तिचें तेज थोडेसे प्रतीत होत असेल ते शेवटच्या प्रवेशांत. विक्रांत राजा आपल्या वकीलामार्फत सरोजिनीला मागणी घालतो. पण सरोजिनीचें हृदय आधीच विणारवाच्या आधीन असतें. त्यावेळा ती स्पष्ट सांगते 'वहिनी, माझ्या मनांत आता पर पुरुषाला जागाच नाही' व आपल्या भावावर संकट येऊं नये म्हणून त्याकरिता ती प्राण द्यावयासहि तयार होते. या तिच्या वागण्यांत दिसून येणारी तिची निष्ठा व गुणाची आवड वाखाणण्यासारखी वाटते. परंतु एखादी दुःसाध्य गोष्ट मिळविण्या-करितां जावें व ती गोष्ट आपण होऊन त्या मनुष्याकडे चालत यावी असाच प्रकार या सरोजिनी विक्रांताच्या प्रेमकथेत वाटतो. 'स्त्रियांच्या मर्जीविरुद्ध विक्रांताला विवाह नको होता' ही गोष्ट त्याने चाकराच्या वेषांतहि कांही

न करतां प्राप्त करून घेतली. साराश सरोजिनीचें चित्र मुग्धमनोहर असलें तरी त्यांत व्यक्तिचित्रणाचें कौशल्य यत्किंचितहि नाही. किंबहुना एका साध्या नोकरावरहि भाळणारी ही राजकन्या झाली तर दोषाचीच धनी ठरते.

शरच्चंद्र विक्रांताचा मांडलिक आहे व आतेबहिणीचा नवरा आहे. दोघेहि राजगुणांत समान आहेत. पण शरच्चंद्राची विक्रांतावरहि कडी आहे. सबंध नाटकांत दारू पिणें—ती सोडल्याचा निश्चय करून पुनः दारू पिणें—विकंठ मागेल त्या परवान्यावर सही करणें एवढ्याच गोष्टी नाटककाराने त्याला सांगितल्या आहेत. त्या तो बिनबोभाटपणें करतो. शरच्चंद्राचा जिवंतपणा नाटकाच्या शेवटी थोडासा दिसतो. थोडासा प्रेमळहि आहे. शृंगारिकहि दिसतो. पण एकंदरीने मातीचें बाहुलें. तेंहि ओबड धोबड.

प्रतोद हेंच पात्र 'मूकनायकां'त उठावदार वाटतें. लहानपणीं शरच्चंद्राच्या नगरींत राहणारा हा एका सरदाराचा मुलगा. वेत्रिकेवर त्याचें प्रेम. पण यशोधनाने 'गरीबाने श्रीमंतकन्येच्या प्रेमाची आशा धरूं नये' असें म्हणताच 'नांव घेण्यासारखें कांही करून दाखवीन तरच आपलें पुनः तोंड दाखवीन' अशा निश्चयाने तो कुणालाहि न कळत निघून जातो. पुनः परत येतो तो विक्रांताबरोबर.

टरीव गोष्टींचा तिरस्कारा, पुरातन गोष्टींचा द्वेष आणि वैचित्र्याची आवड हे प्रतोदाचे स्वभावविशेष आहेत. अंक १ ला प्र० ३ रा यांतील त्याचें स्वगत भाषण त्याच्या स्वभावाची कल्पना देतें. विक्रांताबरोबर केयूरालाहि शरच्चंद्र नोकरीस ठेवतो. त्याचा हेतु शरच्चंद्राचे राज्य गिळंकृत करण्याचा असतो. पण याची कल्पनादेखील कुणाला नसते. विक्रांताला त्याचा फक्त संशय येतो. पण या पलीकडे तो तिकडे लक्षहि देत नाही. या संशयाची निवृत्ति आणि रहस्यस्फोट करण्याचें कार्य प्रतोद फारच शिताफीने पार पडतो. केयूर बहिरा नाही हें रहस्य फारच शिताफीने आणि बिनतोडपणे त्याने काढून घेतलें. विणारवावर सूड उगाविण्याचा आपला हेतु आहे हें खोटेंच सांगितलें व केयूराचें कारस्थान काय आहे हें समजून घेतलें. विकंठालाहि कारस्थानांत ओढण्याचें कसब प्रतोदाचेंच. शरच्चंद्राच्या प्रधा-

नकीपक्षां त्याची गादीच तुला मिळवून देतो असें सांगून त्याला पूर्णपणें आपल्या कारस्थानांत घेतलें व विकंठ आणि केयूर याच्या मूर्खपणाचा पूर्ण फायदा घेतला. विकंठाकडून पाहिजे तसे परवाने राजाकडून मिळविले आणि त्यांचा योग्य उपयोग केला.

वेत्रिका पूर्ववत आपल्यावर प्रेम करतें हें पाहून त्याचा जगा-संबंधीचा तिटकारा नाहीसा होतो. आणि तो म्हणतो 'हे जगता! मी पुनः पूर्वीप्रमाणे तुझा मित्र झालों आहें. माझ्या पवित्र प्रीतीचा विषय माझी प्रिया ज्या अर्थी तुझ्या उदरामध्यें वास करिते त्या अर्थी तूं सुद्धां पवित्रच असले पाहिजेस. सारांश नाटकांत ज्या ज्या म्हणून घटना घडल्या त्या त्या प्रत्येक घटनेच्या पाठीशीं प्रतोदाचें संचालन आहे असें दिसून येईल. 'मूक-नायका'चा आनंदपर्यवसायी शेवट प्रतोदाच्या कर्तबगारीनेच झाला आहे. सारांश प्रतोदाचें कर्तृत्व, त्याची धूर्तता, प्रामाणिकपणा, एकनिष्ठ प्रेम इ० गोष्टी कुणाच्याहि डोळयांत चटकन भरतात. सारांश प्रतोदाचें स्वभावचित्रण उत्तम झालें आहे.

वेत्रिका 'मूकनायकां'तील चांगल्या स्वभावाचित्रणाचा दुसरा मासला आहे. 'मूकनायकां' च्या मूळकल्पनेंतील 'तुम्हीं व्यंग अंगिंचे दावा' की कल्पना त्यांनी या पात्राद्वारें मांडली आहे. 'मूकनायकां'त वेत्रिकेचें स्थान उपनायिकेप्रमाणें असलें तरी तें तिने नायिकेपक्षाहि अधिक सरसपणें विभूषित केलें आहे. सरोजिनीची ही अतिशय जिव्हाळयाची मैत्रिण पण या दोघींच्या स्वभावांत जमीन अस्मानचें अंतर, 'अंगाची लवलव आणि तोंडाची बडबड' चालूंच असतें. प्रतोदावर तिचें प्रेम असतें. तो तिला न सांगताच निघून गेल्यामुळे तिचा सर्वच पुरुषावर राग असतो व ती अत्यंत पुरुषद्वेष्टी बनते आणि अन्य पुरुषाशीं विवाह न करण्याचा निर्धार करते.

निर्भिडपणा, हट्टीपणा, पुरुषद्वेष, एकनिष्ठ प्रेम व आत्मविश्वास ही तिच्या स्वभावांतील मुख्य गुणसंपदा. पण तिचा पुरुषद्वेष प्रतोदाच्या पुनःप्रातिनंतर मावळतो. वेत्रिकेमुळेच प्रतोद केयूराला चांगला चोप देऊन उचल बांगडी करतो. तिच्या स्वभावधर्मामुळे सरोजिनीचा भारदस्त-

पणा थोडासा उठावदार वाटत असतो. एकंदर नाटकात वेत्रिकेला फक्त ४ प्रवेश मिळाले आहेत. पण एवढ्या थोड्या जागेत राहूनहि ती प्रेक्षकांवर सर्वांत जास्त छाप बसविते. सरोजिनीची आत्यंतिक निराशा होण्याचा प्रसंग आला असतां ती म्हणते 'गडे, अशी भिऊ नकोस, मी आहे ना तुला धीर द्यायला ? आपण दोघीजणी असल्यावर सगळ्या जगाला पुरे पुरेसे करून टाकूं' केवढा जबर आत्मविश्वास. हें सांगतें ते देखील सार्वभौम विक्रांताच्या वकीलासमोर. तिचा धीटपणा आणि आत्मविश्वास पाहून कुणालाहि तिच्याबद्दल सादर कौतुक वाटते.

तिचा धीटपणा हा कधी कधी फटकळपणाच्या सदरांत जातो. पण हा तिच्या निर्भिड व स्वतंत्र वृत्तीचा अपरिहार्य व नैसर्गिक असा परिणाम आहे असें कुणालाहि वाटेल. पण ही तरुणी शिकंदराच्या काळची खास नव्हे. ती विक्रांत प्रतोदाप्रमाणे अगदी आधुनिक वाटते. कांहीहि असो तिचें चित्रण अतिशय सुंदर मार्मिक व उठावदार झालें आहे असे म्हटल्याशिवाय राहवत नाही.

केयूर हा या नाटकांतील खलनायक आहे. आपल्या वडील भावा प्रमाणे दुष्टपणा, मूर्खपणा व भित्रेपणा हे या पुरुषाचे गुण आहेत. शुंभसेना-पेक्षा याबाबतीत असलाच तर फारच थोडा फरक आहे. हा अंग देशाचा राजा. शरच्चंद्र आणि विक्रांत यांचीं राज्यें हिसकाऊन घेण्याची महत्वाकांक्षा असते. 'पण नांव सोनूबाई आणि हाती कथलाचा वाळा' या म्हणीप्रमाणे कुवत मात्र बेताचीच. महत्वाकांक्षा फार मोठी पण एकट्याने स्मशानांत जाण्याची देखील हिम्मत नाही. वणारवाचें नुसते नांव काढले कीं अंगांत कापरें भरतें. त्यामुळे हा बुदबळांतील लाकडी राजाच तर नव्हे ना ? असें कुणाला वाटलें तर नवल नाही.

आपण बहिरेपणा स्वीकारला तर राजाच्या मंत्रिमंडळांतहि आपला शिरकाव होऊं शकेल असा नवीन शोध यानी लावला असतो. प्रतोदाच्या थोड्याशा भूलथापेने आपल्या मूर्खपणाच्या घोड्यावर स्वार होतात व आपलें कारस्थान त्याला सांगतात. कारस्थानाची यशस्विता विकंठासारख्या मूर्खावर अवलंबून ठेवतात. सारांश केयूराचें कारस्थान यशस्वी होत नाही यांत

कुणाला आश्चर्य वाटत नाही. पण केयूरासारखा राजा मात्र कल्पनातीतच वाटतो.

विकंठ केवळ केयूरासाठींच जन्माला आला आहे आणि प्रतोदानें त्याच्या मूर्खपणाचा व्यवस्थित उपयोग करून घेतला आहे. विनोदाचा परिपोष करण्याकरितांहि या पात्राचा उपयोग केला आहे. या पत्राच्याद्वारें दारूमुळें माणसाचा किति अधःपात होतो हें दाखवितां आलें आहे.

रोहिणी ही शरच्चंद्राची पत्नि. इतर आर्यस्त्रियाप्रमाणे पतिप्रेम आणि दुर्बलता हा तिचा वैशिष्ट्ये आहेत. आपल्या पतीला दारूचें व्यसन लागलेलें पाहून हळहळणें आणि आपल्या भावाच्या कर्तबगारीवर तें व्यसन दूर करण्यासाठी अवलंबून असणें एवढेंच कार्य नाटककाराने तिच्यावर सोपवलें आहे. पण याच पात्रामुळं विक्रांताचें कार्य सोपें झालें आहे. दारूमुळे मनुष्य किती पशुकोटीला जात असतो हें शरच्चंद्र तिच्या शीलाबद्दल दारूच्या निशेंत जो संशय व्यक्त करतो या प्रसंगाच्याद्वारें दाखविलें आहे (अंक ? रा प्र. ५ वा) पण या पात्रांत खास असें कोणतेंहि वैशिष्ठ नाही.

कुमार, प्रमद्वरा, यशोधन, मुकुलिका, बिंबाधरा हीं पात्रें फारच थोड्या कारणाकरितां नाटकांत घातली गेली आहेत. त्यांच्याकरवीं कांही तरी काम नाटककाराने करून घेतलें आहे. कुमार तर उघड उघड नाटक कंपनीतील एखाद्या लहान चुणचुणीत अशा नट पोरासाठीं अवतरला आहे. विणारव हा कोणीतरी मोठा माणूस आहे ही गोष्ट सरोजिनीची एखादी दासीदेखील सरोजिनीला सांगूं शकली असती (अ. २ रा प्र. ३ रा.)

मुकुलिका व बिंबाधरा या दासी खऱ्या पण जिव्हाग्रीं मात्र दोघींच्याहि सरस्वती बसलेली दिसते. आकाशस्थ नक्षत्रें व तारका याशिवाय त्यांना दुसरें बोलणेंच सुचत नाही. कदाचित विद्यमान सुशिक्षितांना पोटाकरितां असलीं हलकीं कामेंहि करावीं लागतात हें ध्वनितार्थानें दाखविण्याचा तात्यांचा हेतु असल्यास न कळे !

'मूकनायकां'तील भाषा अत्यंत प्रसन्न आणि काव्यमय आहे. 'मूकनायका'चा पहिलाच प्रवेश याची साक्ष देईल. संभाषणेंहि अतिशय चटकदार आहेत. याचा अर्थ तीं 'सौभद्र' किंवा 'शारदा' या नाटकांतील भाषणा-

सारखीं घरगुती वाटतात असें मात्र नव्हे. परंतु 'वीरतनयां' तील संभाषणें ज्याप्रमाणें वाङ्मयिक स्वरुपाचीं वाटतात त्यापेक्षां 'मूकनायकां' तील भाषा अधिक प्रासादिक सुबोध व घरगुती वाटते. पण 'मूकनायकां'तील प्रत्येक व्यक्ति काव्याशिवाय कांहीं बोलत नसल्यामुळे व राणी आणि तिची दासी भाषेच्या बाबतींत अगदीं समान वाटत असल्यामुळे ती नेहमीची वाटत नाही हें खरें. 'वीरतनया' वर ज्यां अनेक कारणांसाठी टीका झाली त्यांत भाषेची कठीणता हाहि एक मुद्दा होता. तो बाजूस ठेवला तर गद्य आणि पद्य हे दोन्हींहि भाग अत्यंत सरस असे उतरलेले आहेत. 'मूकनायकां'तील पदे तर मराठी नाट्यवाङ्मयांत केवळ अजोड अशी आहेत.

'मूकनायकां'तील अगदीं पहिलें जरी पद घेतलें तरी ते कल्पनेच्या दृष्टीने अत्यंत सरस असून अतिशय प्रासादिक असलेले दिसून येईल. 'हे प्रभो विभो अगाध किती तव करणी' हे पद कितीदां जरी बोलत राहिलें तरी आपल्या प्रसादपूर्ण, कल्पक व काव्यमय रचनेमुळे तें अवीटच आहे. गडकऱ्यांनी आपल्या सुंदर उताऱ्यांत कल्पना वैचित्र्याचा गुण ज्यांत प्रामुख्याने दिसून येतो अशा १४ पदांचें अर्थासह विवरण केलें आहे. शेवटीं ते म्हणतात 'या नाटकांतील उरलेल्या निवडक पदांचा निर्देश केला नाही-कारण तसें करतांना जवळ जवळ सगळयाच पद्यांची यादी द्यावी लागेल.' पदें, त्यांतील शब्दसौंदर्य, अर्थ सौंदर्य, प्रसाद, काव्य कल्पना, वैचित्र्य आदि गुणांवर नजर टाकली म्हणजे गडकऱ्यांचे हे उद्गार अगदीं यथार्थ वाटतात रा. ठोसर यांनीदेखील 'मूकनायकां'तील पदासंबंधी अतिशय प्रशंसापर असे उद्गार काढले आहेत. ठोसरांचा आणि कोल्हटकरांचा ऋणानुबंध ज्याला माहित आहे त्याला या प्रशंसेचें महत्व सहज कळून येईल

'मूकनायकां'तील कांही उत्कृष्ट पदांची जंत्रीच द्यावयाची झाल्यास अंक १ ला 'हे प्रभो विभो अगाध किती तव करणी' 'किती तरि सखिचें मनोज्ञ हास' 'व्यक्त रदन बघुनि वदन' 'ओष्ठ असति कोमल दोन्हीं' 'वैभवशाली पुरुष मिरविती.' 'कपोला कपोलाचि हिच्या सरी' 'न बहुवचनाला जागा कांहीं' 'तुजविण गमे वृथा संसार' 'सुलभ मनि गणा न भूप सुता' 'वदशिल मज जरि तरि त्वदधीन प्राण'

अंक २ रा— 'अवचित गेले किंकर करि' 'हाय संसार तरु मुग्ध-कोरक भुवनी' 'उगीच का कांता' 'मानवती दर्पा हरी' 'सहज कशि खेळविते ललना' 'मी खचित असें या गगनी' 'सुंदरीची भेट घेण्या वाट पाहे चित्त हें'

अंक ३ रा—'मम चित्त सरोज निवासी' 'अलि धावुनिया सोत्कंठ कुसुमा येई वनी' 'नृप झणीं दैवे तरि ही' 'अष्टमीचा चंद्र शोभे' 'तरु विधुसी पवन योगे' 'बहु विराजशील शशी जशी' 'निराशा व्यापी जिवाला' 'सुरम्य सौधावरी उभ्या ललना' 'नगरी गमत' 'तरुणभाव नखशिखांत देहि संचरे' 'ललना पुरुष ललाम धाम या असती सौख्याचे' 'नृप सुरम्य किती हा' 'रूप हें लघु तया स्थल न मानि' 'अति गहन मूल हा प्रेम तरु' 'अहा माझा प्राण पति' 'हृदय अनुतापें शुचि होत' 'तवकिंकर चरणीं हा' इ. पदें उल्लेखनीय अशीं म्हणतां येतील.

सारांश 'मूकनायका'चा एकमेवाद्वितीय विशेष म्हणजे तें एक मूर्तिमंत काव्य आहे. अद्भुतरम्य कथानकामुळे त्यांत कृत्रिमपणा आला असला व त्यांत कांही दोषहि असले तरी त्यांतील असलेल्या गुणांचा प्रादुर्भाव इतका प्रभावी आहे कीं तात्यासाहेब केळकरांना या नाटकाची गणना मराठींतील पहिल्या पांच उत्कृष्ट कलाकृतींत यथार्थतेने करावी लागली.



४

गुप्तमंजूष



'स्त्रियांस देवताप्रत नेणारे शिक्षण' हा ज्या नाटकाचा विषय असल्याची माहिती तात्यासाहेबांनी पुढे आपल्या 'मतिविकार' नाटकाच्या कुप्रसिद्ध प्रस्तावनेंत दिली तें हें तात्यांचें तिसरें नाटक आहे. याच नाटकाने मराठींत नवीन टीकाप्रकार निर्माण केला. तात्यांच्या अद्‌भुतरम्य अरण्यांतील हें अतिशय निबिड असें अरण्य आहे. 'वीरतनयां'त अद्‌भुतरम्यता असली तरी त्यांतील वातावरण निसर्गाशीं अगदींच विसदृश वाटत नाही. कार्यकारणभावाचा त्यांत बराच अंश आहे. 'मूकनायकां' तील अद्‌भुतरम्य वातावरण 'वीरतनया'च्या एक पाऊल पुढेच आहे. रूक्ष अशा प्रदेशांतून आपण अतिशय रम्य अशा प्रदेशांत प्रवेश करावा, जिकडे पहावें तिकडे सुंदर वनश्रीची शोभा पाहावयास मिळावी, त्यांत सुंदर निर्झर असावेंत, नयनमनोहर फुलांचे ताटवेच्या ताटवे फुललेले असावेत, अशाप्रकारचीं दृश्यें आपल्याला 'मूकनायकां'त पाहावयास मिळतात. त्यामुळे त्यांतलि कांही अतिरंजित आणि असंभाव्य प्रकार प्रेक्षकांना तितकेसे टाकाऊ वाटत नाहींत. परंतु अशाप्रकारच्या रमणीय दृश्यांचा प्रदेश ओलांडून जावें आणि सहारा वाळवंटाशचि स्पर्धा करूं शकेल अशा प्रदेशांत आपण गेल्याचें दिसून यावें, चुकून एखादें मनोरम विश्राम स्थळ आढळलें तर नशीब, असाच अनुभव 'गुप्तमंजूष' नाटकामुळे रसिकांना आला.

'वीरतनय' आणि 'मूकनायक' यांच्याबाबतीत टीकाकारांनी आपलीं टीकास्त्रें भरमसाट सोडलीं तरी टीकाविषयीभूत त्या नाटकांच्या गुणांमुळे टीकास्त्रांचीं टोकेंच बोथट झालीं. परंतु 'गुप्तमंजूषा' ने मात्र टीकाकारांची हौस पुरेपूर भागविली. 'मूकनायक' १८९७ सालीं लिहावयास घेतलें व त्यानंतर लवकरच तें पूर्ण होऊन त्याचा प्रयोग १९०१ च्या फेब्रुआरींत झाला. 'गुप्तमंजूषाचें' लेखनहि १८९९ च्या जून महिन्यांत साधारणतः झालें असावें असें दिसतें. कारण कोल्हटकरांनी आपल्या आत्मचरित्रांत 'गुप्तमंजूषाचें' संपूर्ण गद्य ४ जून १८९९ ते १४ जून १८९९ पर्यंत लिहून झालें व आठ दहा दिवस लागोपाट बसून संपूर्ण नाटक लिहितां येतें हा एक नवाच अनुभव या खेपेस मला आला ' असें सांगितलें आहे. १९०१ सालच्या जून किंवा जुलै महिन्यांत धारवाड येथे हें नाटक रंगभूमीवर आलें.

' गुप्तमंजूष ' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत ' या प्रसंगीं मंडळीस नवीन प्रयोग बसविण्याची जरूर वाटल्यामुळे मजजवळ अपुरें असें असलेलें प्रस्तुत नाटक घाईघाईने पुरें करून मला द्यावें लागलें ' असें लिहिलें आहे. हें विधान १० दिवसांत नाटकाचें लिखाण झालें या विधानाशीं विसंगत वाटतें. परंतु १० दिवसांत फक्त गद्य लेखन झालें होतें. पद्यें मागाहून तयार करण्यांत आलीं म्हणून ' अपुरें असें असलेलें ' असा प्रस्तावनेंत उल्लेख केलेला असला पाहिजे. ' मूकनायक ' रंगभूमीवर येण्यापूर्वीं ८-१० दिवस म्हणजे ता. १३ फेब्रुआरी १९०१ बुधवार रोजी नटवर्य कै. भाउराव कोल्हटकर यांचा अंत झाला. त्यामुळे किर्लोस्कर नाटक मंडळीला नवीन नाटकांची जरूर होतीच. परंतु ' वीरतनय ' रंगभूमीवर आणतांना कोल्हटकर प्रथमच आपलें पाऊल या प्रदेशावर घालणार होते. त्यामुळे त्या नाटकाच्या बाबतींत कोल्हटकरांनीं सर्व तऱ्हेची काळजी घेणें क्रमप्राप्तच होतें. त्यामुळे त्या नाटकांत नाट्यलेखनाची टापटीप राखली गेली. कोल्हटकर आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळी यांचा त्यावेळीं प्रथमच संबंध आल्यामुळे कंपनीकडूनहि निवडीच्या बाबतींत क्रमप्राप्त व आवश्यक असा चोखंदळपणा राखला गेला. ' मूकनायका'च्या बाबतींतहि कांहीहि दिलें तरी खपण्यासारखे घनिष्ट संबंध झालेले नव्हतेच.

शिवाय तें नाटक रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच 'विविधज्ञान विस्तारां'त प्रसिद्ध झाल्यामुळे सफाईचे हात त्यावरून मारल्या गेले. परंतु 'मूकनायका'पासून कोल्हटकर किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे एकमेव नाटककार बनले. त्यामुळे कोल्हटकरांनी दिलेल्या नाटकांच्या बाबतींत पूर्वीचा रास्त चोखंदळपणा त्या नंतर कंपनी कसा राखूं शकणार ? अर्थात तयार होतें त्याच नाटकांत पदे घालून आणि घाईघाईने त्या नाटकावर कांही सुधारण्याचे संस्कार करण्यांत येऊन तें १९०१ च्या जून जुलै महिन्यांत धारवाड मुक्कामीं रंगभूमीवर आणल्या गेलें.

या नाटकावर झालेल्या टीकांत रा. सदाशिव नारायण ठोसर आणि गोविंद सदाशिव मराठे यांनी लिहिलेली 'श्री मन्द्धारताचार्य प्रासादिक नाट्य-कला रूक्कुठार' ही १९०८ सालीं प्रसिद्ध झालेली टीका सर्व प्रसिद्ध आहे. ही टीका प्रथम रंगभूमि मासिकांत क्रमशः प्रसिद्ध झाल्यावर नंतर ती पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध करण्यांत आली. किंबहुना या टीकेमुळेंच 'गुप्तमंजूष' बाजवीपेक्षा जास्त गाजलें असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. या टीका-ग्रंथांतील टीकेचा प्रकार सर्वथैव अभिनव असाच आहे. तशांत ठोस-रांचा आणि कोल्हटकरांचा 'मूकनायका'च्या वेळीं आलेला ऋणानुबंध आपण मागें पाहिलाच आहे. 'गुप्तमंजूषा'सारखें नाटक आणि ठोसर कोल्हटकरांचा तिखट संबंध असा प्रकार जुळून आल्यामुळे तर या टीकेचे बाण अधिकच तीक्ष्ण झाले. ही टीका वाचतांना निष्कारणच टिंगल उडाविली आहे असे अनेक प्रसंग आढळून येतात. अतिशयोक्ति तर सर्वत्र पुरेपूर भरलेली आहे. तरीहि त्यांत विधायक अशा कांही सूचनाहि आहेत. त्यांचा आपण परामर्ष घेऊंच. ही टीका इतकी जहाल आहे कीं 'वीरतनयाची ढाल' पुढें केल्या-नंतर पुनः त्या मार्गाने जावयाचें नाही असा तात्यांनी निश्चय केला असतांहि 'प्रेमाभास' नाटकावर टीकात्मक लेख लिहून (१९१७) त्यांनी ठोस-रांना परत त्याच भाषेंत अहेर दिलाच.

अलीकडच्या काळांत शिक्षणप्रसार व कथात्मक वाङ्मयाचा विशेष प्रसार झालेला असल्यामुळे घरांतील वडील माणसांच्या तोंडून आटपाट नगरींतील राजा राणींच्या गोष्टी ऐकावयास मिळत नाहींत. परंतु पूर्वी मात्र

घरोंघरीं लहान मुलें व वृद्ध मंडळी यांच्या करमणूकीचा विषय तेवढाच काय तो असे. अशाच धर्तीची 'गुप्तमंजूष' ही एक कथा आहे. या कथेंतील मुख्य विषय काय हें न सुटणारें एक कोडेंच आहे. नाटकाचें नांव 'गुप्तमंजूष' पण या मंजुषेंतील एकाहि कोपऱ्यांत तात्यांनी सांगितलेला विषय आढळत नाही.

'गुप्तमंजूषाचें' कथानक नानातऱ्हेच्या रहस्यांनी गुंफलें आहे. मेघनाथ, प्रतीप हे दोन राजे व दिगंबरनाथ एका विद्यालयांत शिकत असतां 'विद्या श्रेष्ठ की वैभव श्रेष्ठ' असा त्यांच्यांत वाद झाला. दिगंबरनाथाला कैद करून मेघनाथ व प्रतीप यांनी 'आमच्यापैकीं कुणाचें राज्य हिराऊन घेशील तर तुझी विद्या श्रेष्ठ आहे' असें सांगितलें. त्यानें आपली सुटका करून घेतली. कांहीं वर्षें अरण्यांत राहिला आणि त्यानंतर सूड उगविण्याच्या हेतूनें शृंगी आणि भृंगी ह्या आपल्या दोन मुलांसह मेघनाथाच्या नगरींत आला. कैलासनाथ असें त्यानें आपलें नांव धारण केलें.

प्रतीपराजाला मुलगा झाला. परंतु पुत्रदर्शनापूर्वीच पत्नि मरण पावली. ज्योतिषानें भविष्य केलें की त्या मुलांत व प्रतीपात वीस वर्षांच्या आंत एका स्त्रीवरून तंटा होईल व तो मुलगा प्रतीपाचे जिवावर उठेल. म्हणून प्रतीप आपल्या मुलाला एका दाईबरोबर देतो. ती दाई, तिचा मुलगा वंचक व प्रतीपाचा मुलगा विलास हे गुप्तपणें मेघनाथाच्या नगरींत राहतात. त्यांच्याबरोबर एक गुप्तमंजुषा किंवा पेटी देण्यांत येते. दाई मेघनाथाच्या नोकरींत राहते. या गोष्टी कथानकापूर्वीच घडल्या आहेत.

विलासाच्या १५ व्या वाढदिवशीं मेघनाथ आपल्या राणीला, सौदामिनीला, वचन देतो 'आपल्या राज्यांत सुशिक्षित असून विनयशील अशी स्त्री दिसल्यास स्त्रियांच्या शिक्षणाकरितां पाठशाळा स्थापन करूं.'

कैलासनाथ उत्कृष्ट वैद्य व ज्योतिषी म्हणून लौकिक मिळवितो. राणीला स्वप्नांत देवी दर्शन देते आणि सहा वर्षें अज्ञातवासांत राहण्याची, सरस्वतीच्या ओघांत आकंठ उभे राहण्याची, आज्ञा करते व 'तसें न करशील

तर कुळक्षयाला कारणीभूत होशील' असा धाक घालते. या स्वप्नाचा अर्थ ती कैलासनाथाला विचारते आणि सूड घ्यावयास उत्तम संधि आली असें समजून कैलासनाथ तिला सहा वर्षें गृहत्याग करून विद्याभ्यास करण्याचा सल्ला देतो. सौदामिनी आपल्या मुलीला, नंदिनीला व मेघनाथाला देवीच्या वचनाप्रमाणे कांहीं न कळूं देतां गृहत्याग करते. दाई तिला एक मुद्रिका देते. (अंक १ ला)

सौदामिनीला अत्यंत हाल अपेष्टांचा प्रवास होतो. अरण्यांत प्रतीपाची तिची भेट होते व सुदाम नांव धारण करून प्रतीपाच्या घरींच ती सहा वर्षे विद्याभ्यास करते. इकडे कैलासनाथ राजाला ऋणमार्जीर औषध देऊन त्याला अशक्त करून सोडतो. एवढ्यांत दाई मरण पावते व ती विश्वासाने विलासाचें रहस्य त्याला सांगते. या रहस्याचा फायदा घेऊन तो भृंगीला भासवितो की तो प्रतीपाचाच मुलगा आहे. ज्योतिषाने कथन केलेल्या भविष्याप्रमाणे प्रतीपाचा वध करावा व त्याचें राज्य संपादन करावें म्हणून प्रतीपाच्या नगरींत कैलासनाथ भृंगीला पाठवितो.

विलास हा प्रतीपाचाच मुलगा आहे असें त्याला कळल्यामुळे विलास आणि नंदिनी यांच्या प्रेमांत विघ्न आणतो. शृंगी हाच प्रतीपचा मुलगा आहे आणि ज्योतिषाच्या भविष्यामुळे तो मेघनाथाच्या नगरींत आहे असें मेघनाथाला सांगून शृंगी आणि नंदिनीच्या विवाहाचा घाट जुळवून आणतो. परंतु मेघनाथानें सौदामिनीला वचन दिलें असतें त्याप्रमाणे नंदिनीचा विवाह स्वयंवर पद्धतीने पण लावून करावा असें नक्की ठरतें. या स्वयंवरांत दोन प्रश्न नंदिनीने काढावे व तिसरा अनीतिकारक असा प्रश्न कैलासनाथाने काढावा असें ठरतें.

याच सुमारास सौदामिनी आपला विद्याभ्यास संपवून मेघनाथाच्या नगरीस परत येते. शृंगी मेघनाथाच्या कानावर नंदिनी आणि विलासाच्या प्रेमाची हकीकत घालतो. विलास हा गरीब आहे असाच (अंक २ रा) समज असल्यामुळे विलासाला राजवाड्यांत येण्याची मनाई होते. गुप्तमंजूषेमुळे मेघनाथच आपला वडील आहे अशी विलासाची कल्पना होत असते. सुदाम वेषधारी सौदामिनी मेघनाथाच्या नगरांत परत येते. विलासाच्या घरीं

आश्रय घेते. राजवैद्याकडून मेघनाथाच्या अवस्थेची हकीकत कळते. ती कैलासनाथानें दिलेलें औषध ओळखते व राजाला औषध देते.

स्वयंवराच्यावेळी विलास व सुदाम किंवा सौदामिनी हे पहिल्या दोन प्रश्नांचीं उत्तरें देतात. तिसरा प्रश्न सभेंतील आपल्याशिवाय दुसऱ्या कोणत्याहि राजपत्नीच्या दंडावरील जो खूण सांगेल त्याला राजकन्या माळ घालील असा असतो. हा प्रश्न सौदामिनी स्वतः सुदामाच्या वेषांत सोडविते. मेघनाथ संतापतो व सुदामाला हत्तीच्या पायाशीं देण्याचा हुकुम सोडतो. पण शेवटीं वचनाला जागतो. सुदाम,विलास सोडून इतर सर्वांना,आपल्या सेवेच्या कार्यांतून मुक्त करतो. सुदामाचा गंधर्व विवाह नंदिनीशी करून दुसऱ्या दिवशीं त्याला सुळावर देण्याची शिक्षा दिली जाते. नंदिनी सौदामिनीच्या एकांतांत सौदामिनी प्रगट होते. पण इतर कुणाला न कळविण्याची आज्ञा करते. नंदिनीचें कौमार्य भ्रष्ट होऊं नये म्हणून मादक पदार्थ असलेलें अन्न कैलासनाथ पाठवितो. पण त्याला सुदाम शिवतदेखील नाही.

प्रतीप मेघनाथाच्या नगरात आल्यावर त्याला स्वयंवराची हकीकत कळते व तो राजवाड्यांत येतो. तो सुदामाबद्दल बोलताना एका स्त्रीच्या दुष्टपणाबद्दल बोलतो कारण सुदाम पुरुष नसून स्त्री आहे हें त्याला माहित असतें. विलासाला वाटते तो नंदिनीबद्दलच हें बोलतो आहे. त्यामुळे तो शस्त्र काढून प्रतीपावर धावतो. मेघनाथाला सौदामिनीच्या औषधानें दृष्टि परत आलेली असतेच. सौदामिनी प्रगट होते. विलास हा प्रतीपाचा मुलगा आहे हे रहस्य उलगडलें जातें. कैलासनाथ अयशस्वी होतो व तो प्रतीप मेघनाथाच्या स्वाधीन होतो. विलास नंदिनीचा विवाह होतो व सौदामिनीच्या विद्येच्याबळावर या सर्व गोष्टी होतात म्हणून स्त्रियांच्या पाठशाळा काढल्या जातात आणि त्या कामावर कैलासनाथाचीच नेमणूक होते.

वरील कथानकाचा विचार केला तर 'अरेबियन नाईटस' मधील रहस्यमय कथानकासारखे ते वाटते. त्यांतील मुख्य कथानक कोणतें ? उप-कथानक कोणतें ? हेंहि समजणें कठीण. यांतील प्रतिपाद्य विषय कोणता? मध्यवर्ति कल्पना कोणती? हेंहि न सुटणारें एक कोडेंच आहे. 'स्त्रीशिक्षण'

हा विषय गृहित धरला तर मेघनाथ, सौदामिनी, कैलासनाथ यांचें कथानक प्रधान ठरतें आणि याशिवाय असलेल्या इतर कथानकाचे स्थान काय हे कळत नाही. उपकथानकाचा उपयोग मुख्य कथानकाला पार्श्वभूमिप्रमाणे उठाव देण्याकरितां असतो. तसा उपयोग विलास नंदिनीच्या उपकथानकाचा कांहीच होत नाही. नाटकाचें नांव विचारांत घेतलें तर कथानकांत गुप्तमंजूषेला स्थान नाही.

नाटकाच्या नांवावरून मुख्य कथानक ठरविण्याचा विचार केला तर विलास नंदिनीचें कथानक मुख्य मानावें लागतें. परंतु मेघनाथ सौदामिनीच्या कथानकाचा या कथानकांतहि कांहीच उपयोग होत नाही. असा कथानकांतील प्रकार असल्यामुळे प्रेक्षकाला एकाच वेळी आपण तीन नाटकें पाहत आहोंत असें वाटल्याशिवाय राहत नाही.

एकंदर कथानकांत रहस्यांची तर बारेमाप गर्दी झाली आहे (१) विलासाचें रहस्य (गुप्तमंजूषा) (२) कैलासनाथाचें रहस्य (३) सौदामिनीचें रहस्य. या रहस्यांना धरून दाईचें रहस्य, शृंगी. भृंगीचें रहस्य इ. रहस्यें आलींच. या सर्व रहस्यांच्या अतोनात गर्दीमुळे एकंदर कथानक अत्यंत कृत्रिम, अस्वाभाविक व अशक्यप्राय घटनांनीयुक्त असें झालें आहे. अद्भुतरम्य नाटकांत कांही गोष्टी आपल्याला गृहित धराव्या लागतात हें आपण पाहिलें आहेच. परंतु त्याचा अर्थ सपूर्णत: अशक्यप्राय अशा गोष्टींचें चित्रण असा खास नव्हे. या घटना नेहमीच्या अनुभवांतील सहजगत्या आढळणाऱ्या नसतील. परंतु अपवादाने कां होईना अशा गोष्टी घडूं शकतील असें वाटेल इतकीच ती वास्तवाशी अमर्यादा असावी. एरव्हीं संपूर्णतः अशक्यप्राय अशा घटनांच्या चित्रणाचा वाचक वा प्रेक्षकांच्या मनावर यत्किंचितहि परिणाम घडणें शक्य नाही. कांही गोष्टी अशा प्रकारच्या नाटकांत आपल्याला शक्यप्राय मानाव्या लागतात. एकदां त्या गोष्टी आपण शक्यप्राय मानल्या म्हणजे त्या नंतरच्या घटना त्या शक्यतेच्या सीमेंत कार्यकारणभावाने संबद्ध व क्रमप्राप्त असावयास पाहिजेत. घटनांचा विकास, संघर्ष व पर्यवसान हे कार्यकारणभावबद्ध असतात आणि त्याच--मुळे अपवादरूप गोष्टी मान्य करूनहि साध्याच्या कार्यकारणभावपूर्ण परिणतीमुळे

च्या घटनांचा परिणाम प्रेक्षकांच्या मनावर वास्तविक घटनांइतकाच प्रभावी होतो.

अद्भुतरम्य नाटकांच्या या निकषावर जर आपण 'गुप्तमंजूषा'चें कथानक घासलें तर त्यांत आपल्याला बहुतेक सर्वच घटना अतिशयोक्त, असंभाव्य, कृत्रिम व असंबद्ध वाटतात. कथानकाचा विकास हा एका घटनेच्या पुढील क्रमप्राप्त परिणाम वाटत नाही.

कथानकांतील मध्यवर्तिकल्पना (किंवा ज्या एका प्रसंगाकरितां नाटककाराने नाटक लिहिलें ' पाहावयाचा सरळ मार्ग म्हणजे प्रथम कथानकाचा शेवट काय झाला ? हे पाहणें होय. ' गुप्तमंजूष ' नाटकाचा शेवट विलास नंदिनीचा विवाह, मेघनाथ सौदामिनी यांची पुनर्भेट व शेवटी सौदामिनी म्हणते. ' विसरूं हो नका अंगना, शिक्षणा प्रार्थुनी आपुली.' आणि त्यावर मेघनाथ म्हणतो 'येथून गेल्यावर त्यालाच आरंभ करावयाचा ' या गोष्टींनी होत असतो. या पर्यवसानाशी मेळ बसतो तो पहिल्या अंकांतील स्त्रियांच्या पाठशाळा स्थापन करण्याबद्दल मेघनाथानें सौदामिनीला दिलेल्या वचनाशी. (अंक १ ला. प्र. १ ला) यावरून ' स्त्री शिक्षण ' हाच या नाटकाचा मुख्य विषय असावा असें वाटूं लागतें. आणि पहिल्या प्रवेशामुळे तर या स्त्रीशिक्षणाबाबत कथानकांत काय घडतें या बद्दल कुतुहल आणि अपेक्षा प्रेक्षकांच्या मनांत निर्माण होतात.

पण एकच पाऊल पुढें जावें तो गडद अंधकार. कथानकाचा पुढील विकास सौदामिनीच्या बुद्धिकौशल्यामुळे घडून आला असता तर कोणाचाहि अपेक्षाभंग झाला नसता. परंतु कथानकाचा पुढील विकास घडून येतो तो दैवीशक्तिमुळ.' राणीला देवीचा दृष्टांत होतो. या दृष्टांताचें स्पष्टीकरण कैलासनाथ 'स्त्री असून विद्येचा इतका ध्यास असावा की प्रत्येक रात्री स्वप्नांतहि ती दिसावी. तेव्हां शाबास आहे इची' (कैलासनाथ पृ. १७) किंवा पृ. १८ वर ' हें स्वप्न बहुधा या दोघांच्या संभाषणांतील मुख्य शद्ब इच्या मनावर उमटूनच गुंफलें असावें' अशाप्रकारे करतो. पण या दृष्टांताची अशाप्रकारची काल्पनिक उपपत्ति देऊनहि ही घटना स्वाभाविक वाटत नाही.

कैलासनाथाला आपल्या विद्येच्या बळावर मेघनाथाचें राज्य घ्यावयाचें असतें. तेव्हां त्याच्या तरी कांही कृतींतून कथानकाचा विकास व्हावयास पाहिजे होता. पण तो देखील याच दैवी घटनेचा फायदा घेऊं पाहतो. तो म्हणतो (अंक १ ला प्र० २ रा.) 'या गोष्टीचा फायदा घेऊन मला तिला दूर करतां आलें तर माझे हेतु सिद्धीस गेलेच म्हणून समजावें. राणी नाहीशी झाल्यावर मला राजाकडून पाचारण येणारच. नंतर मी आहे आणि मेघनाथ आहे.' राणी नाहीशी झाल्यावर कैलासनाथाला पाचारण येणारच हें कशावरून. ? त्याची वैद्य व ज्योतिषी म्हणून प्रसिद्धि झाली म्हणून ! ही केवळ अपेक्षाच असूं शकते. यामुळें अमकी गोष्टच नक्की होणार असा अंदाज करणें तर्कशुद्ध वाटत नाही. सौदामिनी मेघनाथाला सोडून गेल्यानंतर तिचा शेवटच होईल हें तरी तो कशावरून नक्की समजतो. ! सौदामिनी घराबाहेर पडते ती देखील योगायोगानेच प्रतीपाचा आश्रय मिळविते. विलासाचें रहस्यदेखील योगायोगानेच कैलासनाथाला कळतें. सारांश 'गुप्तमंजूषा'तील प्रत्येक घटनेमागे केवळ योगायोग व दैवी चमत्कारच आहेत असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही.

रा. ठोसर आणि मराठे यांनी 'गुप्तमंजूषा' वर जी टीका केली आहे त्यांत त्यांनी अनेक दोष दाखविले आहेत. पदांतील प्रत्येक शद्वांची, अर्थ, व्युत्पत्ति, पदलालित्य, राग, ताल स्वररचना इ० अनेक दृष्टींनी, एखाद्या सावजावर क्रूर श्वापदांनी झडप घालावी अशा अभिनिवेषांत, चर्चा केली आहे. कित्येक ठिकाणीं आचरटपणाचाहि कळस केला आहे. परंतु यांतील कांही दोषदिग्दर्शन कोणालाहि पटण्यासारखे आहे. त्यांनी दाखविलेल्या अनेक दोषांपैकी खालील दोषाच्या बाबतींत आम्हीं त्यांना सहमत आहोंत.

(१) अंक १ ला. प्र. ५ वा निरर्थक आहे. त्याचप्रमाणे प्र. २ मधील पृ. १३ नंतरचा भाग, जो प्रयोगाच्या वेळीं कंपनी गाळत असे, तोहि तसाच नीरस आहे.

(२) अंक १ ला राणी नगर सोडते या ठिकाणीं संपविला असता तर अधिक बरे झालें असतें. अंक १ ला प्र.

७ यामधील भाग कोणालाहि कल्पनेनें आणता आला असता.

(३) अं. २ मधील राणीने स्वर्गाचा रस्ता सुधारला असेल अशी कैलासनाथाची अपेक्षा. सूड घेण्याकरिता त्याने सहा वर्षें वाट पाहणें. त्याचें आत्मवृत्तकथन म्हणजे त्याच्या निर्बुद्धपणाची आणि क्रियाशून्यतेची साक्षच आहे.

(४) अंक २ रा. प्र. ३ रा. व ४ था अगदी नीरस आहेत व या प्रवेशात वंचकाच्या द्वारें हास्य व व शोक रसाचें अजबच मिश्रण झालेलें दिसून येतें.

(५) वंचक, कुचेष्टिता, आणि नंदिनीच्या सख्या यांना कथानकांत आवश्यक असें स्थान नाही.

(६) अंक ४ था प्र. १ ला (नंदिनी आणि सौदामिनी यांच्या एकांताचा) अस्वाभाविक वाटतो.

(७) कांही पदें अत्यंत दुर्बोध आहेत.

(८) कोणत्याहि पात्राचें स्वभावरेखन स्वाभाविक किंवा चित्ताकर्षक नाही. शृंगी भृंगी यांना कांही प्रमाणांत अपवाद म्हणता येईल.

साराश 'गुप्तमंजूष' नाटकाचा कोणत्याहि दृष्टीने विचार करा 'सहचारिणी' नाटकाच्या बाबतींत रा. ना. सी. फडके यांनी जें लिहिलें आहे तें 'गुप्तमंजूषा'च्याबाबतींतहि अक्षरशः खरें आहे. 'स्वतःची बेअब्रू करून घेण्याचा उत्तम मार्ग कोणता, या विषयावर विचार करता करता हें नाटक (सहचारिणी) लिहिण्याचें श्री कोल्हटकरांच्या मनांत आलें कीं काय न कळे' असें रा. फडके यांनी आपलें मत प्रदर्शित केलें आहे. मात्र 'सहचारिणी' नाटक अगदी पहिल्या प्रयोगापासून सपाट पडलें आणि 'गुप्तमंजूष' रंगभूमीवर कांही काळ टिकलें एवढाच काय तो दोहोंत फरक.

याचें कारण या नाटकाचा उपजत चांगुलपणा नसून तें नाटक बसविणाऱ्या उत्कृष्ट नटवर्गानें दाखविलेली आस्था आणि अभिनयकुशलता हें होय. कै. जोगळेकर, बोडस, दडपे, पुरोहीत, चिंतोबा याच्या पुरूष भूमिका आणि गोरे, रामा डबरी, यांच्या स्त्री भूमिका त्यावेळीं उत्तम रीतीनें वठाविल्या गेल्यामुळेंच मूळांत खरोखर गचाळ असलेल्या या नाटकाला थोडीफार लोकप्रियता लाभली.

हें नाटक अगदीं पूर्णांशानें कथानकप्रधान आहे. आपल्या रंगणात कथानकांतील सर्वच व्यक्तीला वाटेल त्या प्रकारें तें फिरावित असत त्यामुळें या नाटकांतील सर्व व्यक्तींचें चित्रण कळसुत्रीबाहुल्याप्रमाणें वाटतें. स्वाभाविकता अगर जिवंतपणा यांचा लवलेशदेखील त्यांत दिसून येत नाही. नाही म्हणावयास या अमावस्येच्या गडद काळोखांत शृंगी भृंगी सारखे सामान्य काजवे मधून मधून चमकतात. परंतु घरांतील मालकापेक्षा घरांतील भांडी घासणारा गडी कितीहि चांगला असला तरी त्या घराला ज्याप्रमाणें आपण चांगलें घर समजत नाहीं तद्वतच एकंदर वैशिष्ट्यहीन अशा प्रमुख व्यक्तीच्या निर्जीव स्वभावचित्रणांत शृंगी-भृंगीच्या थोड्या चांगल्या चित्रणामुळे नाटकाला चांगलें म्हणता येत नाही.

'गुप्तमंजूष' हे नांव नजरेसमोर ठेवलें तर नायकाचा परंपरेनं चालत असलेला हक्क विलासालाच मिळतो. पण नंदिनी, विलास, वंचक यांचे एकूणएक प्रवेश अत्यंत नीरस आहेत. कथानकाला झालाच तर फारच थोडा त्यांचा उपयोग होतो. उ० अंक १ ला प्र. ५ वा. अंक २ रा. या प्रवेशांचा उपयोग मेघनाथ विलासाला राजवाड्यांत येण्याची मनाई होते याकरितां आहे. अंक २ रा. प्र. ३ रा. तर केवळ नाटक कंपनींतील स्त्रियांची भूमिका करणाऱ्या नवीन पोरासाठीच आहे असें वाटते. याकरितां जवळजवळ ११ पृष्टें अडविलीं आहेत. अंक २ रा. प्र. ४ था जवळजवळ तसाच. या प्रवेशांत फक्त विलास आणि नंदिनी यांच्या शृंगारिक चेष्टाच तेवढ्या दिसतात. कथानकाला त्यांचा यत्किंचितहि उपयोग नाही. अंक ३ रा प्र. ३ रा. यांतदेखील कथानकाला उपयोगी असा फारच थोडा भाग आहे. अंक ४ था प्र. २ त्याचीहि तीच गत (१२

पृष्ठें) या सर्व प्रवेशांतून निव्वळ प्रेम चेष्टाच आपल्याला आढळतात आणि ' मिय्या मूठभर व दाढी हातभर ' या म्हणीप्रमाणे फारच थोड्या कथानकाला उपयुक्त अशा कामासाठी केवळ ५० पृष्ठांचा मजकूर जबरीने प्रेक्षकांवर लादला गेला आहे.

नाटकांतील मध्यवर्तिकल्पना असावी असें वाटण्यासारखा विषय ' स्त्री शिक्षण ' हा दिसतो. आणि त्या दृष्टीने या नाटकाकडे पाहूं लागलों तर हें नाटक नायिकाप्रधान नाटक आहे असें म्हणावें लागेल. आणि सौदामिनी अधिकारपूर्वक आपला हक्क त्या जागेसाठी सांगूं लागेल. परंतु ' गुप्तमंजूष ' या नांवावरून टीकाकारांनी आतांपर्यंत विलासालाच नायकांचा मान दिला आहे. तो हिरावून घेऊं इच्छित नाही.

रा. ठोसर यांनी विलासाला ' बायक्या नायक ' म्हटलें आहे. विलासाचीं भाषणें वाचलीं म्हणजे विलासाचा बायकीपणा अगदीं स्पष्ट होतो. विलास प्रथम अंक १ ला प्र. २ रा येथें दिसतो. पांचवा प्रवेश नंदिनी आणि विलास यांचें नुसतें रडगाणें आहे. अंक २ रा यांतील विलास प्रेमळ खरा पण त्यांतहि तो कर्तृत्वशून्य व निस्तेजच वाटतो. प्र. ४ मध्ये तर वंचकापेक्षा विलासाचीच अधिक चीड येते. वंचकाचा आचरटपणा तो इतका कसा चालूं देतो याचेंच आश्चर्य वाटतें. त्याचा दुबळेपणा त्यामुळे अधिकच स्पष्ट होतो. अंक ३ रा. प्र. २ यांहि तसाच. एकंदर नाटकात विलासाचें काम म्हणजे नंदिनीसाठीं रडत सुटणें, तिच्या प्रेमाची याचना करणें या पलीकडे दुसरें कांहीच नसतें.

सौदामिनी नगर सोडून गेल्यावर विलासांत काही कर्तृत्व असतें तर त्याचा खास कांही उपयोग होऊं शकला असता. कारण त्याच्या पृ. ९० वरील भाषणावरून कैलासनाथ हा राजाला विषारी औषध देत असल्याचा संशय त्याला येतो असें दिसतें. पण त्यापासून राजाचा बचाव करण्याकरिता तो काय करतो ? केवळ प्रेम चेष्टा हेंच त्याचें दुर्दैवाने उत्तर आहे. सारांश विलास हा अत्यंत क्रियाशून्य, दुबळा व यत्किंचितहि व्यक्तिमत्व नसलेला पुरुष आहे. स्वभावरेखनांत कोणतीहि अशी रेषा नाही की ज्यामुळे प्रेक्षकांना त्याला पाहून कांही तरी धन्यता वाटूं शकेल.

'आडातच पाणी नाही. पोहऱ्यात तरी कसें येणार?' या न्यायानें जी गती नायकाची तीच गती नायिकेची पाहावयास मिळते. ठोसरांनी नंदिनीला 'चिखलाचा गोळा' असें जें नामाभिधान दिलें आहे तें अगदी योग्य आहे. विप्रलंभशृंगाराखेरीज रडणें, प्रेमकरणें या शिवाय तिला कांहीहि काम नसतें. व्यक्तिमत्व कवडीचें नाही. वंचकानें आचरटपणानें 'शांति' या नांवावर केलेल्या कोटीमुळे ती आपल्या प्रियकरावर जो गडजब उडविते तो पाहून तर तिच्या मूर्खपणाची कीवच येते.

विलास, नंदिनी नंतर महत्वाची अशी दुसरीं पात्रें म्हणजे कैलासनाथ व सौदामिनी हीं होत. कैलासनाथ हा या नाटकांतील प्रतिनायक, खलनायक किंवा सूत्रचालक आहे. बिचारा हाडाचा दुष्ट नाही. पण काय करील त्याला मेघनाथ प्रतीपावर सूड उगवून घ्यावयाचा होता. नव्हे विद्येची महति त्यांना पटवून द्यावयाची होती. पण आपल्या हेतूच्या प्राप्ति-करितां उपाय योजनेचें साधें तारतम्यहि या गृहस्थांत दिसत नाही. शत्रु जिवंत असनाच त्याला विद्येची महति पटवून देण्यांतच आपल्या सूडाच्या भावनेचें साफल्य आहे ही साधी गोष्टदेखील त्याला कळत नाही. म्हणूनच मेघनाथाला 'ऋगणमार्जार'सारखें विषारी औषध तो देत असतो. भृंगीला प्रतीपाचा वध करण्यास पाठवितो. आणि नंतर आपलें कपट-नाटक लोकांना कळावें म्हणूनच की काय तो भृंगीला आपल्या सूडाची प्रतीपाला आठवण करून दे अशा आशयाचें मूर्खपणानें पत्र पाठवितो व शेवटीं भृंगीसकट आपल्या सर्वस्वनाशाची सामग्री तयार करून ठेवतो.

विद्येची महति प्रस्थापित करण्याचे मार्गहि असे आहेत की तो स्वतःच म्हणतो त्याप्रमाणे त्यांत नीतीचा यत्किंचितूहि वास नाही. स्वयंवरा-साठी त्याने काढलेला तिसरा प्रश्न स्वार्थी हेतूनेंच काढला असला तरी अगदी घृणा येण्यासारखा आहे. सारांश कथाप्रवाहात सापडलेला हा नुसता एक ओंडका आहे या पलीकडे कैलासनाथाचें कांहीच कर्तृत्व नाही. कैलासना-थाच्या एकंदर कार्याकडे, कृतीकडे पाहिलें तर विद्येची महति कोणालाहि पटण्यापेक्षा 'विद्या अशी घातुक असेल, नीतिशून्य असेल, तर ती नसलेलीच बरी, असेंच कोणालाहि वाटेल.

कथानकांत थोडीफार हालचाल करावी लागली असेल ती एकट्या सौदामिनीलाच. स्त्री शिक्षणाची महति पटवून देण्याचे मेघनाथाचे प्रेमाचे आव्हान ती स्वीकारतें आणि त्याच कारणासाठी आपल्या प्रियपतीच्या वियोगाचें दुःख पत्करून ती शिक्षणसंपादन करण्याकरितां प्रतीपाच्या नगरींत योगायोगाने जाऊन पोहोंचते. पण ही घटना जी घडून येते ती तिच्या आंखलेल्या योजनेनुसार नसून देवीच्या दृष्टांतामुळे ती गृहत्याग करते देवीचा दृष्टांत कशाकरितां आहे? त्याचा अर्थ काय? हें देखील तिला कळत नाही. कैलासनाथ जो अर्थ सांगतो तो तिला पटतो आणि सरस्वतीच्या ओवांत आकंठ सहा वर्षें घालविण्याच्या हेतूने ती घराबाहेर पडते. अंक १ ला प्र. ३ रा व ४ था यातील सौदामिनी खरोखरच अतिशय प्रेमळ, भोळी व आपल्या कन्येवर आणि पतीवर आत्यंतिक प्रेम करणारी आहे. अंक १. प्र. ४ था त्या दृष्टीने कोणाच्याहि भावनेला हात घालील. पण सौदामिनीच्या प्रत्येक कृतींत स्वाभाविकता किंवा ध्येयाचें प्रखर तेज नाही. तिच्या ध्येयध्यासामुळे कथानकाला गति मिळत नसून तीच कथानकाच्या रंगणांत फिरत असते. आणि सर्कसींतील प्राण्याप्रमाणे कथानकाच्या हुकुमाने अस्वाभाविक स्वाभाविक, अनुचित-- काय वाटेल कृति ती करावयास तयार असते. सारांश कथानकाच्या निर्मात्याने तिच्याकडून अनेक गोष्टी करवून घेतल्या एवढाच काय तो कर्तृत्वाचा वाटा तिच्याकडे येतो.

आर्यस्त्रीला शोभणार नाही अशाप्रकारे स्वतःच्या कन्येबरोबरच एकांताचें सोंग आणणें हीं गोष्ट अनुचित वाटते. कृष्णमार्जार विषाचा (सहा वर्षें कृष्णमार्जार देऊन मेघनाथाची अत्यंत नाजूक अशी परिस्थिति असतांहि) अंमल क्षणांत उतरवून दाखविणें इत्यादि सर्वच घटना अत्यंत कृत्रिम वाटतात. सौदामिनीला मेघनाथाने दिलेल्या वचनाची शेवटी आठवण देण्याची जी पाळी येते ती तिनेच पहिल्याच प्रवेशांत म्हटल्याप्रमाणे अगदी दैववशात्. सारांश सौदामिनीचें चित्रणहि स्वाभविक व जिवंत वाटत नाही.

मेघनाथ तर अगदीच 'महिषीनाथ' वाटतो. 'वीरतनयांतील' प्रकोपाप्रमाणेच अगदीं वैशिष्ट्य् हीन आहे. बिचारा कथानकाचा बंदा

गुलाम आहे. सहा वर्षे 'सौदामिनी, सौदामिनी,!' करीत राहण्यापलीकडे त्यांला उद्योग नाही.

वंचक आणि कुचेष्टिता यांना आचरटपणाखेरीज नाटकांत कांहीच काम नाही. या आचरटपणाच्याद्वारे विलास नंदिनीच्या प्रेमांत परस्परासंबंधी संशयी व मत्सरीवृत्ति बनविण्याकरितांच या दोघांचाहि उपयोग करण्यांत आला आहे. 'शांति' आणि 'शृंगी' या दोन शद्बावर कोट्या करविल्या आहेत. वंचक तर अगदी विदूषक आहे. आणि त्याचा आचरटपणा विलासासारख्या दुबळया मालकाजवळच चालूं शकला.

नंदिनीच्या इतर सख्या नाटक कंपनींतील लहान पोरांना फक्त शिक्षण देण्यासाठीच जन्माला आल्या आहेत. स्वयंवर मंडपांतील राजेलोकांना कथानकांत आणणें आवश्यकच होतें. शिवाय त्यांनी कथानकांचा इतका थोडा भाग व्यापला आहे की त्याच्याबद्दल कुणाला कुरकुर करावीसी वाटणार नाही.

आतां राहिता राहिले शृंगी आणि भृंगी. ही पात्रे कथानकाला आवश्यक आहेत. त्यांचें चित्रणहि अतिशय मार्मिक व चटकदार झाले आहे. शृंगी आणि भृंगी हीं कोणत्याही एका व्यक्तींचीं चित्रें नसून समाजांत एखाद्या विशिष्ट गोष्टीचें स्वतःला वेड लावून घेणाऱ्या ज्या व्यक्ति दिसतात अथवा व्यक्तींचा समूह दिसतो आणि त्यांच्या ठिकाणी ती विशिष्ट गोष्ट सोडून इतर गोष्टीसंबधीं जें पूर्णतः अज्ञान दिसून येतें अशा व्यक्तींचें प्रातिनिधिक असें हें चित्रण आहे. शृंगीचें नाटकाचे वेड भृंगीचें व्यवहार ज्ञानानें वेड व तदनुषंगिक अपरिहार्य असणारा मूर्खपणा या पायावर या दोन्हीं पात्रांची उभारणी केल्या गेली आहे. त्यांच्या त्या त्या विशिष्ट स्वभावविशेषाची आठवण आणि प्रचीति त्यांच्या प्रत्येक हावभावांत, चालण्यांत बोलण्यांत आणि वृत्तींत यते.

'गुप्तमंजूषां'तील विनोदाची उभारणी मुख्यतः याच पात्रावर केलेली आहे. या विनोदाचें स्वरूप प्रामुख्याने शाद्बिक कोट्यावर अवलंबून नाही तर या पात्रांच्या स्वभावविशेषावर व कथानकांतील प्रसंगावर

अवलंबून आहे. शृंगीची आपल्या नाट्यविषयक ज्ञानाबद्दलची घमेंड व त्याच्या जोडीला हास्यास्पद असा मूर्खपणा हा पहिल्याच अंकांत मोठा खुबीदारपणें दिसून येतो. त्याचप्रमाणे भृंगीची आपल्या व्यवहारज्ञानाबद्दलची घमेंड आहे शृंगी भृंगीचा प्रत्येक प्रवेश मोठा चटकदार वाटतो. अंक १ ला प्र. २ रा. अंक २ रा. प्र. १ ला. प्र. २ रा. प्र. ५ वा. हे सर्वच प्रवेश मोठे बहारीचे वाटतात. या विनोदाचें स्वरूपहि अतिशय उच्च दर्जाचें आहे. स्वयंवर मंडपांतील विनोद हा पीटवरील प्रेक्षकांनाहि पोटभर हासायला लावील. परंतु एकंदरीने तो विनोद बराचसा आचरट आणि कांही ठिकाणीं तर सद्‌भिरुचीला सोडून आहे. मंचकाच्याद्वारे आलेला विनोदहि असाच हलक्या प्रतीचा आहे. केवळ शब्दनिष्ठ असा आहे. परंतु शृंगी भृंगी या पात्रांच्याद्वारे आलेला विनोद अतिशय चांगला असून उच्च प्रकारचा आहे. त्यांचें स्वभावचित्रणहि अतिशय मनोहर आहे.

भाषेच्या दृष्टीने या नाटकाचा विचार करावयाचा तर 'मूकनायका' तील भाषेची चमक, कल्पनेची भरारी, कोट्यांचा प्रादुर्भाव व खुसखुशीत पणा केवळ अपवादानेच आढळतो. भाषा एकंदरीने बोजडच वाटते. संवादहि चटकदार वाटत नाहींत तर अगदीं कृत्रिम असे वाटतात. त्यातील संभाषणें अतिशय प्रौढ व एखाद्या निबंधासारखीं वाटतात. सारांश कांही बोटावर मोजण्याइतकीं अपवादवजा स्थळे काढल्यास संवाद चुरचुरीत किंवा आकर्षक वाटत नाहींत. अंक १ ला प्र. २ (शृंगी भृंगी) व अंक २ रा प्र. ५ वा यांतील संभाषणें त्यांतल्या त्यांत बरी वाटतात.

'गुप्तमंजूषा'तील पदावरहि अतिशय विदारक अशी टीका झाली आहे. कोल्हटकरांचीं पदे कल्पकतेच्या दृष्टीने अतिशय मनोरम असली तरी त्यांत प्रसादाचा एकंदरीने अभावच असतो असा त्यांच्या पदांवर कायमठशाचा आक्षेप आहे. कांही पदांच्या बाबतीत तो आक्षेप खराहि आहे. कल्पना मनोहर असली तरी ती व्यक्त करतांना भाषा इतकी क्लिष्ट, संस्कृतप्रचुर आणि सामान्य प्रेक्षकास व वाचकास समजण्यास कठीण असते की त्यांतून अर्थ काढावयाला कष्ट पडतात ही गोष्ट खरी आहे. पण 'वीरतनया'नंतर अशा स्थळांचें प्रमाण उत्तरोत्तर कमीच होत गेलें आहे.

कांही दोष तर केवळ अनुप्रासाच्या अतोनात आवडीमुळे आले आहेत. ' थाटमाट नाट दाटभाट ' 'कैक लोक शोक नोक,' अशा प्रकारचे कर्णकटु आणि अर्थसौंदर्याच्या दृष्टीनेहि सामान्य असे अनुप्रास ठिकठिकाणी आढळतात.

तरीहि ' जगदीशा तात असिसि कलिकाला ' हें अगदी पहिलेंच पद ठोसरांची टीका वाचूनहि मराठी नाटकांत सामान्यतः आढळणाऱ्या अनेक पदांपेक्षा प्रसादपूर्ण आम्हास वाटतें. ' ज्ञान नका तरी निंदू ' ' हतभागी ठरले ' 'हीच नीति जगि ये दिसोनी ' ' जरि हीन कुळीं जनन तरी मनुज नाही का ?' ' मनुजांत मात्र अन्याय असें' 'न्यून काढण्या भरुनी ' ' विधि घडवी स्त्री पुरुषा ' ' प्रणय तरंगासवें ' ' जनक जरि त्या निषेध करी ' ' कुशली बहु नांदतो नाथ माझा ' ' सुंदर रमणी दर्शन मात्रें प्रिय वाटे वैरीहि ' ' मी गरलमुखी फणा ' 'औषध वदनीं घालायासी पुढे सरसावें मी ' 'आन्तर रोगा दूर कराया' इ. पदें कल्पनेच्या दृष्टीने, भावनेच्या दृष्टीने अतिशय हृदयंगम असून प्रसादपूर्णहि आहेत. परंतु 'मूकनायकां' तील पदें विचारांत घेतलीं तर त्या मानाने "गुप्तमंजूषां'तील ही चांगल्या पदांची संख्या कमीच भरेल. 'गुप्तमंजूषां' त एकूण ११२ पदें आहेत. ही पदांची संख्या अवास्तव आहे यांत शंकाच नाही.

'गुप्तमंजूषा' च्या विषयासंबंधी टीकाकारांनी फारच विदारक टीका केली आहे. 'गुप्तमंजूषा' च्या प्रस्तावनेंत या नाटकाच्या विषयासंबंधी तात्यासाहेबांनी यत्किंचितहि उल्लेख केला नाही. 'मति विकाराच्या' प्रस्तावनेंत मात्र ' स्त्रियास देवताप्रत नेणारें शिक्षण ' हा विषय या नाटकाचा आहे असें सांगण्यांत आलें आहे. या दृष्टीने 'गुप्तमंजूषा'चा आपण थोडक्यांत विचार केला आहेच व त्यांत कथानकाच्या आदि अंताखेरीज या विषयाचा मध्यंतरीं कुठेंहि कथानकांत पत्ता नाही हें आपण पाहिलें आहेच.

किर्लोस्कर मंडळीच्या प्रमुख चालकांपैकी कै. शं. बा. मुजुमदार आपल्या महाराष्ट्रीय नाटककार मालेंतील कोल्हटकर चरित्रांत लिहितात ' गुप्तमंजूषां'चा मूळ हेतु स्त्री शिक्षण होता. या हेतूने सौदामिनी पात्राच्या-मार्गे कोल्हटकरांनी विद्येचा ध्यास लावला. परंतु त्याची पूर्तता कशी करावी

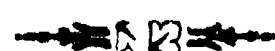
तशी न करतां ते संविधानकाची गुंतागुंत करण्यात गुंतले. ह्यामुळे त्यांचा मूळ उद्देश बाजूला राहून एक चमत्कृतिजन्य नाटक रचलें गेलें '......... ते पुढे म्हणतात 'आमच्या समजुतीने कोल्हटकर आपल्या नाटकाचे हेतु प्रस्तावनेंत देऊन गुंतून बसले आहेत. प्रस्तावनेंत नाटकाचा हेतु न देते तर टीकाकारांना त्यांच्या नाटकावर टीका करावयास एक खाद्य कमी मिळालें असतें. त्यांनी फक्त त्यांतील रसच चाखला असता' के. मुजुमदार यांचा हा अभिप्राय आम्हाला बहुतांशानें मान्य आहे. 'गुप्तमंजुषा' पर्यंत कोल्हटकराच्या नाटकांत ध्येयप्रधानता दिसण्यापेक्षां वाङमयाच्या दृष्टीनेच ते प्रामुख्याने नाटकाकडे पाहत असत असें आम्हास वाटतें. आमच्या या विधानाचें स्पष्टीकरण समर्पक उदाहरणांनी योग्य ठिकाणी स्पष्ट करूंच. 'स्त्रियास देवताप्रत नेणारें शिक्षण' ही या नाटकांतील मध्यवर्तिकल्पना आहे असें मान्य केल्यास त्या कल्पनेचा विकास योग्यप्रकारें झाला नाही हे आपण मागें पाहिलेंच आहे.

सारांश कोल्हटकराच्या नाट्यकृतीत 'गुप्तमंजूषा'चें स्थान अगदी खालचें आहे. किंबहुना कोल्हटकरांची नाट्यकृति जास्तींत जास्त किति निकृष्ट दर्जाची असूं शकतें याचें 'गुप्तमंजूष' नाटक मूर्तिमंत प्रतीक आहे. पण यांत निसर्गापेक्षां वेगळें तें काय आहे? हीरा आणि गारगोटी या दोहोंचीहि निपज एकाच खाणींत होतें हें सत्य नव्हें का? यांत तरी निसर्गच आहे ना!



५

मति विकार



'गुप्तमंजूषा'नंतर जवळ जवळ ५॥ वर्षांनंतर 'मतिविकार' रंगभूमीवर आलें. 'मतिविकारा'च्या लेखनापूर्वीची परिस्थिति आणि सभोवारचें वातावरण मात्र सर्वच प्रकारें भिन्न होतें. विद्यार्थीदशा संपून एक प्रापंचिक नागरिक म्हणून आता जीवनास सुरवात होऊन जवळ जवळ ७ वर्षें झालीं होतीं. या सात वर्षांत कोल्हटकरांना जें समाजदर्शन घडलें त्याचा प्रत्यक्ष परिणाम त्यांच्यावर काय झाला हें १९०२ पासून १९०५ पर्यंत 'विविधज्ञान विस्तार' 'सुधारक' 'करमणूक' आदि नियतकलिकांत त्यांनी आपले 'साहित्य बत्तिशींतील जे १४ लेख लिहिले त्यावरून दिसून येईल. तसेच या ५ वर्षांत समाजाचें, त्यांतील चालीरींतींचे, धार्मिक व भोळसर कल्पनाचें त्यांनी किति मार्मिक अवलोकन केलें होतें हेंहि दिसून येईल. या सर्व लेखांत त्यांनी पुराणमतवादी लोकांवर इतके कोरडे ओढले आहेत की त्यामुळे धर्माभिमानी लोकांची अवकृपा त्यांनी आपल्यावर ओढवून घेतली असल्यास नवल नाही. कल्पनेच्या स्वर्गावर स्वारीकरण्यापेक्षा वास्तवांत आढळणाऱ्या अनेक अनिष्ट चालीरीतींच्या विरुद्ध त्यांनी आपल्या लेखांच्याद्वारें हल्ला चढविला. तोहि भारदस्त आणि विधायक अशा मार्गानें नाही. तर विनोदी लेखांच्या द्वारें; धर्माभिमानी लोकांना त्यांच्या चालीरीतींना हास्यास्पद ठरवून, त्यांजविषयी उपहास व्यक्त करून व नाना तऱ्हेच्या युक्तिवादाने त्यांच्या धर्मसमजूतीवर, पुराणमतवादीपणावर, उघड उघड हल्ला चढवून. अर्थात् त्याचा व्हावा तोच परिणाम

झाला. पुराणमतवादी लोक त्यांच्यावर रुष्ट झाले. आणि विनोदी लेखांकांतच 'माझे टीकाकार' हा लेख त्यांना लिहावा लागला.

सारांश 'मतिविकारा' पूर्वीची तात्यांची मनोवृत्ति आणि समाजाचें अवलोकन वरील प्रमाणें असल्यामुळे त्यांनी 'मतिविकारा' चें कथानक प्रचलित समाजांतीलच घेतलें. आडपडद्याने अथवा कृत्रिम कोंदणांत बसवून आपल्या सुधारणाविषयक विचारांचें प्रतिपादन करण्याचा मार्ग सोडून देऊन त्यांनी 'मतिविकारांत' आपले सुधारणाविषयक विचार उघडपणे मांडले. १९०६ सालीं किर्लोस्कर नाटक मंडळीला नवीन नाटकाची जरूर भासली. किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा मुक्काम बार्शी येथे असता १९०६ सालच्या मे महिन्यांत अवघ्या सात दिवसांत कोल्हटकरांनी कंपनीच्या बिऱ्हाडीं राहूनच तें लिहून काढलें. १९०६ च्या पावसाळयांत पदें तयार झालीं आणि १९०७ च्या फेब्रुआरी महिन्यांत मुंबई मुक्कामी त्याचा पहिला प्रयोग करून दाखविण्यांत आला.

'मतिविकारा'चें कथानक साधेंच आहे व प्रमुख पात्रांची संख्याहि अवघी नऊच आहे. मनोहर, चकोर व तरंगिणी हीं तीन भांवडें. विहार हा तरंगिणीचा नवरा. आनंदराव विहाराचे वडील. चंद्रिका आनंदरावांची विधवा मुलगी आणि सरस्वती ही आनंदरावांनी म्हातारपणीं केलेली तरुण पत्नि. हीं या नाटकांतील प्रमुख पात्रें आहेत; व ह्या पात्रांबरोबर हरीहरशास्त्री आणि वेणू; एक आचरट व दुष्ट शास्त्री व त्याच्या विषयवासनेला बळी पडून भ्रष्ट झालेली विधवा, अशी ही जोडी आहे.

चकोर आणि चंद्रिका यांचें परस्परावर प्रेम असतें आणि चकोर जपानहून परत आल्यावर त्यांचा विवाह व्हावयाचा असतो. चकोर जपान येथे विद्याभ्यासाकरितां गेल्यावर आपल्या मावसकाकाच्या मेव्हण्याच्या सावत्र आईचा मामा आणि त्याच्याहि चुलत चुलत पुतण्याची सख्खी आजी इतक्या जवळच्या नातलगाच्या आग्रहामुळें आनंदराव सरस्वती सारख्या, वयाने चंद्रिकेइतकीच असलेल्या, तरुणीशी विवाह करतो; आणि या विवाहाचें मोल म्हणून चंद्रिकेचा आनंदरावापेक्षा अधिक म्हाताऱ्याशीं विवाह होतो. विवाहांतच हा म्हातारा मरतो व चंद्रिका विधवा होते.

चकोर जपान देशाहून परत येताच हें वर्तमान त्याला कळतें. आनंदराव आपल्या तरुण पत्नीची सर्व प्रकारें मर्जी सांभाळण्याचा प्रयत्न करतो. परंतु वयांतील भिन्नतेमुळे तिला 'स्त्रीधर्म' शिकविण्याची त्याला आवश्यकता भासते व नवीन शिक्षण देण्याच्या कामीं मनोहराची योजना केली जाते. जुनें शिक्षण देण्याचें काम हरीहरशास्त्री या सारख्या माणसावर सोपविलें जातें. मनोहराला अगदी पहिल्या प्रथम पाहतांच सरस्वतीचें त्याच्यावर प्रेम बसतें. शिक्षणाचें काम हरीहरशास्त्र्याला मिळताच तो स्वयंपाकिणीच्या कामाच्या निमित्तानें वेणूला आनंदरावाच्या घरीं आणून ठेवतो आणि सरस्वतीचें प्रेम आपल्यावर बसावें असा व्यूह रचतो. मुलींच्या खेळांत चंद्रिकेच्या कपाळा मुली कुंकू लावतात. त्यामुळे सरस्वतीची मर्जी जाते. सरस्वती तिला लागण्यासारखें बोलते. विहार मध्ये पडतो व चंद्रिकेला आपल्या घरीं घेऊन जातो.

मनोहराच्या सहवासात सरस्वतीचें मनोहराविषयीचें प्रेम अधिकाधिक वाढूं लागतें. चकोरानें चंद्रिकेला मागणी घालूं नये व त्यांची भेटहि होऊं नये म्हणून परदेशगमनाबद्दल ग्रामण्य घालण्याचा विचार विहाराच्या पुढारपणाखालीं केला जातो. या कामासाठी हरीहरशास्त्री त्याला अधिकाधिक प्रवृत्त करीत असतो. विहाराला पुनर्विवाह मान्य नसतो याचें कारण फक्त एकच असतें. त्याला वाटत असतें पुरुष जर एक पत्नि मरण पावली असतां एकनिष्ठतेने राहूं शकतात तर स्त्रियांना तसें राहावयास काय हरकत आहे! हरीहरशास्त्री शिताफीनें आपला दुष्ट हेतु सरस्वतीजवळ व्यक्त करतो व त्यामुळे आनंदरावाचें घर त्याला वर्ज्य केलें जातें. तरी वेणूच्या सांगण्यावरून तो सरस्वतीला एक पत्र लिहितो (अंक २ रा.)

चकोराला चंद्रिकेच्या भेटीची मनाई असते. त्यामुळे तो तापशाचा वेश घेऊन तिच्या भेटीला जातो. त्यांचें परस्परांचें बोलणें होऊन त्यांना परस्परांच्या प्रेमाची खात्री पटते. परंतु चंद्रिकेची पुनर्विवाहाला तयारी नसते. त्यांची भेट चालूं असताच हरीहरशास्त्री व विहार तेथे येतात व चकोराची चांगलीच फजीति होते. मनोहरहि तेथें येतो आणि तेथे वादविवाद होऊन विहार प्रतिज्ञा करतो. 'मजवर दुर्दैवाने तसा प्रसंग आणि-

ल्यास मी राहिलेला सर्व जन्म संन्यस्तवृत्तीने आणि परोपकारात घालवीन' एवढ्यांत तरंगिणी तेथे येते. चकोराची फजिती झालेली पाहून तिलाहि वाईट वाटते. विहार चकोराला आपला पोषाख द्यावयास तयार होत नाही. उसने अवसान आणून तो तरंगिणीलाहि आपल्या गांवी चालती होण्याची आज्ञा करतो. ती खरीच समजुन तीहि चालती होते. सरस्वतीच्या बाबतीत आपला डाव फसला असें पाहून हरीहरशास्त्री चंद्रिकेसभोवार आपलें जाळें पसरवितो. चकोराच्या एकनिष्ठ प्रेमाबद्दल तिच्या मनांत शंका निर्माण करतो व केशवपनाची धास्ती घालतो.

विहारापासून तरंगिणीला दूर राहणें कष्टाचे वाटते. परंतु चकोर एक युक्ति सुचवितो. तरंगिणीने आपण प्राणत्याग केला असें विहाराला पत्र लिहावें व मनोहराने तें त्याला द्यावें. त्यावर विहाराचा विश्वास बसेलच म्हणजे चकोराने विहाराला आपली प्रतिज्ञा पाळण्यास भाग पाडावें यामुळे विहाराच्या प्रेमाची एकनिष्ठता पाहावयास मिळेल. मनोहर याला तयार नसतो. पण आपल्याला कुणी कांही विचारल्यास आपण सर्व खऱ्या गोष्टी सांगू तोवर कांही सांगणार नाही अशा अटीवर तो तयार होतो. चकोराने याबरोबर खुलाशाचें पत्र असतें.

सरस्वती संबंधीचा हरीहरशास्त्र्याचा डाव फसण्याचे कारण मनोहरावरील तिचें प्रेम असा हरीहरशास्त्र्याला खात्रीचा संशय असल्यामुळे तो मनोहराला मारण्याच्या तयारींत असतो व तो तरंगिणीसह परत येईल या आशेवर रस्त्यांत त्याची वाट पाहत बसतो. मनोहर वाटेने जात असताच आनंदरावांच्या घराशेजारीं तो त्याच्या डोक्यावर मारतो. गडबडीत भेकडभट येतो व मनोहराला आनंदरावांच्या घरी नेण्यांत येतें. पत्र आनंदरावांच्या हाती लागतें. विहाराला तरंगिणीच्या मृत्यूची वार्ता कळते. मनोहराला बोलू न देण्याचा निर्बंध घालल्यामुळें रहस्यस्फोट होण्याची शक्यता दुरावते. प्रतिज्ञेप्रमाणे विहार सन्यस्तवृत्तीने राहण्याचा निश्चय करतो (अंक २ रा.)

मनोहराच्या आजारांत सरस्वती अतिशय मनोभावाने त्याची सेवा करते व आपलें प्रेम उघड उघड व्यक्त करते. तरंगिणीच्या मृत्यूच्या वार्तेमुळे विहाराची फारच विचित्र स्थिति होते. तो प्रथम मुलांना शिकविण्याचें

काम पत्करतो. परंतु त्याच्या मनाचा ओढा स्त्रीवाचक गोष्टींकडेच जास्त असतो. चकोर त्याला आपल्या आश्रमांत विद्यार्थिनींना शिकवण्याचें काम करण्याचें सुचवितो व विहार तें काम पत्करतो.

तरंगिणी आश्रमांत 'कल्याणी' नांवाने राहत असते; व ती सदोदित बुरखा घेते. आश्रमांत विहारावर कल्याणीबाईच्या खोलीकडे फिरकूं नये व मनोहराला कल्याणीसंबंधी कांहीहि प्रश्न घालूं नये अशीं बंधनें घातलीं असतात. विहार मुलींना शिकविण्याचें काम करीत असतां कल्याणीशिवाय त्याला कांहीं सुचत नाही. विहार आश्रमांत आल्यावर चंद्रिका एकटीच घरीं असते व हरीहरशास्त्र्याला तेथे जावयाची मुभा असते. चंद्रिकेचें केशवपन करावें असा पुढील डाव हरीहरशास्त्री रचतो व चंद्रिकेला हरीहरशास्त्र्याबरोबर एकटें जाण्याची लेखी परवानगी देतो. विहाराचा हा मूर्खपणा पाहून चकोर त्याच्या कडून दुसरें पत्र घेतो. चंद्रिकेच्याऐवजी स्वतःच देवळांत जाऊन हरीहरशास्त्र्याला चांगलाच मार देतो.

हरीहरशास्त्री आनंदरावाच्या मनांत मनोहराच्या व सरस्वतीच्या संबंधांत संशय उत्पन्न करतो व मनोहर हा शीलवान पुरुष आहे हें सिद्ध होतें. सरस्वतीलाहि स्वतःच्या आचरणाबद्दल पश्चात्ताप होतो. इकडे विहार कल्याणीशी विवाहाला तयार होतो. कल्याणी दुसरी कोणी नसून तरंगिणी आहे या रहस्याचा स्फोट होतो. विहाराचा प्रतिज्ञाभंग झाल्यामुळे तो चकोर चंद्रिकेच्या पुनर्विवाहाला संमति देतो. अशा तऱ्हेने पुनर्विवाहाच्याबाबतींत 'दादाच्या संमतीची' चंद्रिकेने घातलेली अट पाळली जाते व चकोर चंद्रिकेचा पुनर्विवाह होतो. असें थोडक्यांत मतिविकाराचें कथानक आहे.

कोल्हटकरांच्या पहिल्या दोन नाटकांत एक मुख्य कथानक व त्याच्या जोडीला दुसरें उपकथानक अशा प्रकारचीं कथानकें पाहावयास मिळालीं. 'गुप्तमंजूषांत' ही कथानकाची गुंफण तिहेरी आहे. ही कथानकाची तिहेरी वीण चातुर्याची असली तरी किती क्लिष्ट, अतिरंजित व असंभाव्य वाटतें हें आपण मागें पाहिलेंच आहे. 'मतिविकारांत' हि कथानकाची गुंफण अशी तिहेरीच असली तरी तींत अतिरंजितपणा किंवा असंभाव्य असे प्रकार विशेष नाहींत. या नाटकांत चकोर चंद्रिकेच्या मुख्य-

कथानकाच्या जोडीला आनंदराव सरस्वती आणि विहार तरंगिणीच्या आणखी दोन कथानकांची भर पडली आहे. अर्थात ही तिहेरी वीण करतांना मूळ कथानकाला त्याचा उपयोग होईल, उठावदार पणा येईल याची त्यांनी काळजी घेतली आहे.

आनंदराव व सरस्वती यांच्या कथानकामुळे बालावृद्धविवाहाची अनिष्टता पटविली आहे. सरस्वतीच्या आवेशपूर्ण चित्रणांत बालावृद्ध-विवाहाची, इतरांना केवळ कल्पनागम्य पण खरोखरीने हृदय भेदणारी. बाजू तात्यांनी मांडली आहे. जगांतील सर्व सुखें पायाशीं लोटांगण घालीत असतांहि बालावृद्धविवाहामुळे चिडलेली तरुण सरस्वती दाखविली, आणि निच्याहिपेक्षा कितीतरी अधिक दुःखी असलेली, जगांतील कोणत्याहि मुखाला पूर्णपणें आचवलेली, अशी अजाण चंद्रिका दाखवून अंतःकरणाला पाझर फोडणारी सहानुभूति तिच्यासंबंधीं निर्माण करण्याचा तात्यांनी प्रयत्न केला आहे. अशाप्रकारें पुनर्विवाहाबद्दल समाजाच्या मनांत अनुकूल असा बदल घडवून आणण्याचा प्रयत्न केला आहे. या उपकथानकाचा उपयोग याचमुळे मूळकथानकाला उठाव देणाऱ्या पार्श्वभूमिसारखा आहे.

विहार आणि तरंगिणी यांच्याहि कथानकाचा पुनर्विवाह विषयाला उचलून धरण्याकरिताच उपयोग केला आहे. पुनर्विवाहाला विरोधी असणाऱ्यांत प्रामाणिक विरोध ज्यांचा आहे अशी बोटावर मोजण्याइतकी मंडळी वगळली तर प्रत्येक मनुष्य शीलाच्या आणि पावित्र्याच्या गोष्टी बोलत असतो. कांहीं जणांना विहाराप्रमाणेंच वाटत असतें की एक पत्नि निवर्तल्यानंतर आपणहि आपलें आयुष्य सन्यस्तवृत्तीने सहज घालवूं शकूं. अशा तऱ्हेचा संयम शक्य आहे असे किती लोक आढळतील ? बोटांवर मोजण्याइतके कां होईना पण असे लोक नाहींत असें म्हणता यावयाचें नाही. पण नियम अपवादाने खरा ठरतो म्हणतात तशातलाच अशा लोकांचा प्रकार. विहाराला स्वतःच्या संयमाबद्दल व प्रेमाच्या एक-निष्ठतेबद्दल वाटणारी खात्री किती फुकट होती, पत्नि निवर्तल्यानंतर त्याची कशी अवस्था झाली व कल्याणीबाईच्या पुढे शेवटीं तो कसा अगतिक होऊन शरण गेला व केलेली प्रतिज्ञा पार विसरून गेला हें दाखवून

चंद्रिकेकडून तरी अशा प्रकारची सन्यस्तवृत्तीने राहण्याची अपेक्षा करणे किती चुकीचें आहे हें सूचित केलें आहे.

'मतिविकारा'त कथानकाची गुंफण अशी तिहेरी असल्यामुळे कांही ठिकाणीं उपकथानकानें मुख्य कथानकाला मागें टाकल्यासारखें वाटत असतें. आनंदराव, सरस्वती व मनोहर यांच्या उपकथानकाबद्दल अशा तेन्हेचे आक्षेप आहेतहि. त्यांचा आपण पुढे विचार करूच. परंतु एकंदरीने पाहतां मतिविकारा'चें कथानक पुनर्विवाह संमत आहे अशा पक्षाची चकोर, मनोहर, तरंगिणीसारखीं पात्रे व ज्यांना पुनर्विवाह संमत नाहीं अशा पक्षाची विहार, हरीहरशास्त्री, आनंदराव, चंद्रिका सरस्वती हीं पात्रें या दोन पक्षांतील विरोधावरच उभे असलेलें दिसून येईल. विरोधी दलातील आनंदराव हा खरोखर पुनर्विवाहाच्या विरुद्ध नसतोच. तो केवळ चंद्रिकेच्याच पुनर्विवाहाच्या विरुद्ध आहे. हरीहरशास्त्री तर दुष्टपणाचा केवळ अर्कच आहे. त्याचीं सर्वच मतें त्यामुळे कोणालाहि त्याज्य वाटतात. शिवाय त्या प्रत्येक मताच्या पाठीमागें धर्मविषयींची दुर्दम्य निष्ठा अगर प्रामाणिक विश्वास या गोष्टी आढळत नाहींत तर त्या प्रत्येक गोष्टीत त्याची किळसवाणी विषयवासनाच प्रेरक असते. सरस्वतीचा विरोधहि स्वतःच्या निष्प्रेम जीवनाच्या आचेने जळून खाक होतो. चंद्रिका पुनर्विवाहाच्या विरुद्ध असते याला कारण न्यायाच्या दृष्टीने केलेल्या विचारापेक्षां शास्त्र आणि रुढी यांची महति तिला अधिक वाटत असते. अर्थात रुढीला कोण भीत नाहीं ! धैर्याचा मेरूहि या रुढीच्या प्रहाराने विदीर्ण होतो. मग चंद्रिकेसारख्या निर्बल व असहाय्य तरुणीला रुढीची भीति वाटली यांत नवल नाही. परंतु एकंदरीने विचार केला तर या सर्व कारणांपेक्षांहि 'दादाची संमति मिळविणें' ही गोष्ट तिला विशेष अडचणीची वाटत असते.

आतां राहिता राहिला विहार. हाच खरोखर पुनर्विवाहविरोधी दलाचा नेता. त्याच्याच मतिविकासावर पुनर्विवाह अवलंबून राहतो, आणि तसा तो मतिविकास घडून येतांच चकोर चंद्रिकेचा पुनर्विवाह घडून येतो.

पुनर्विवाह संमत असलेल्या मंडळींत मनोहर, चकोर व तरंगिणी असतात. यापैकीं मनोहर हा अत्यंत शीलवान सच्चरित असा पुरुष आहे. त्याला पुनर्विवाह संमत आहे यांत शंकाच नाही. कारण ता आनंदरावाना तसें स्पष्टच (अंक १ ला प्र. २ ऱ्यांत) म्हणतो. 'आपणच जर एखाद्या गतभर्तृकेबरोबर विवाह केला असता तर ?' तसेंच अंक ३ रा. प्र० २ ऱ्यांत तो म्हणतो 'काय राक्षसी विचार हा! एका जोडप्याने सुखांत लोळावें म्हणून एका विधवेने जन्मभर रडत बसावे.' परंतु प्रत्यक्ष त्यांचें मत कांहीहि असो त्याचें चरित्र काय असतें ? मनोहर हा स्वतः विधूर आहे. पत्नि निवर्तल्यानंतर त्यांनी सार्वजनिक कार्याला स्वतःला वाहून घेतलें आहे; आणि एका गतभर्तृकाश्रमाचा तो चालक आहे. 'या आपल्या दुर्दैवी देशात तरी विधुराला प्रेमाची तहान भागविण्याला विवाहाकडेच धांव घेतली पाहिजे असें नाही' असें त्याला प्रामाणिकपणें वाटतें व त्याला अनुसरूनच तो वागतो. पुनर्विवाहाच्या कथानकाला अशा प्रकारचा पुरूष काय मदत करूं शकणार ? एकंदर नाटकांत त्याचमुळें मनोहराचे कार्य तिऱ्हाईतासारखें वाटतें. धर्मराजाच्या सत्यवक्तेपणाचा उपयोग, त्याच्या तोंडून 'नरोवा कुंजरोवा' असें उद्गार काढवून, अश्वत्थाम्याच्या मृत्यूची खोटीच वार्ता पसरवून, द्रोणाचार्यांचा वध करण्यासाठी कसा करून घेतला ही पौराणिक कथा प्रसिद्धच आहे. तशाच प्रकारचें महत्वाचें कार्य मनोहराच्या सत्यवक्तेपणाचा उपयोग करून त्याच्या मार्फत 'मतिविकारांत' करवून घेतलें आहे. तरंगिणी पुनर्विवाहाला अनुकूल असावयाचें खरें कारण चकोराला चंद्रिकेची प्राप्ति व्हावी ही तिची इच्छा हेंच आहे. चकोराला अर्थात् पुनर्विवाह व्हावयासच पाहिजे आहे. कारण त्याच्या जीवितांतील सर्व सुखाची आशा त्या एका गोष्टीवर अवलंबून आहे. अर्थात् पुनर्विवाह पक्षाचा हा प्रमुख नेता अशा प्रकारें स्वार्थप्रेरित असल्यामुळे पुनर्विवाह संमत असणाऱ्या पक्षाचें म्हणणें स्वार्थनिरपेक्ष वाटत नाही.

साधारणतः 'मतिविकारा'चें कथानक अगदी साधें असलें तरी त्यांतील खालील दोष जाणवल्या शिवाय राहत नाहींत.

(१) अंक १ला प्र. १ला अगदी अडगळीसारखा वाटतो. कामापेक्षा उगीच जास्त जागा त्याने व्यापिली आहे. हा सबंध प्रवेशच्या प्रवेश गाळू-नहि कथानकाला कांहीच बाध येत नाही. कारण चंद्रिकेचा विवाह एका म्हाताऱ्याशी होऊन तिला वैधव्य आलें ही गोष्ट या प्रवेशाशिवायेदखील अन्य प्रकारें चकोराला कळविता आली असती.

(२) एकंदर कथानकांत आनंदराव आणि विहार या पिता-पुत्रांनी हरीहरशास्त्र्याला जी गडबड करूं दिली ती पूर्णतः अस्वाभाविक वाटते. हरीहरशास्त्री वास्तविक कुणाचाहि नातेसंबंधी अगर स्नेही नाही. परिचयहि फारसा नाही. तरंगिणी मनोहराला जी त्याच्या संबंधीमाहिती देते (अंक २ रा. प्र. २ रा.) त्यावरून हरीहरशास्त्र्याचें आनंदरावाकडे क्वचित जाणें येणें असतें. मनोहराने त्याचें फक्त एक दोनदां नांव ऐकिलें आहे आणि तेंहि आनंदरावाने पुराणिक म्हणून त्याची योजना केल्यानंतर. अशा अगदी तिऱ्हाईत माणसाला आपल्या तरुण विलासी पत्नीला स्त्री धर्म शिकविण्याकरिता आनंदराव कसा ठेवतो ? बरें ही गोष्ट झाली ' साठी बुद्धि नाठी ' अशा म्हाताऱ्या माणसाची. पण विहाराचा तरी हरीहरशास्त्र्याशीं काय परिचय असतो ? अशा परिस्थितींतहि विहाराने त्याला एकंदर कथा-नकांत किती लुडबूड करूं दिली आहे. चंद्रिकेला एकटीच घरांत ठेवून विहार मनोहराच्या आश्रमांत तर राहायला जातोच. परंतु एवढ्याने त्याच्या मूर्खपणाचा कळस होत नाही म्हणूनच की काय तो हरीहरशास्त्र्या-सारख्या नराधमाबरोबर एकटीलाच केशवपनासाठीं जाण्याची चंद्रिकेला आज्ञा करतो. या सर्व गोष्टी स्वाभाविक वाटत नाहींत.

(३) अंक ३ रा. प्र० ५ वा. मनोहर नक्की येणार हें हरीहर-शास्त्र्याला कसें कळतें ? ' तरंगिणीचा बेत बदलल्यामुळे बहुधा तीं दोघें मधू-नच परतलीं असावीं...... आतां तो तरंगिणीस बरोबर घेऊन इकडेच येईल व तिला पोहोंचवून परत जाईल' हा हरीहरशास्त्र्याचा तर्क अगदी अनाठायी वाटतो. या त्याच्या निव्वळ तर्कावर भरंवसा ठेवून तो मनोह-राची वाट पाहत दबा धरून बसतो. केवळ योगायोगामुळेच मनोहर तेथे येतो व हरीहरशास्त्र्यांचें कार्य साधल्यासारखें होतें. मनोहर बेसावध पडल्या-

मुळे व न बोलण्याचा निर्बंध डॉक्टरांनी त्याच्यावर घातल्यामुळेच चकोराची युक्ति सफल होते. विहाराला संसाराचा वीट येतो.

वास्तविक एकंदर कथानकाचा शेवट या घटनेवर अवलंबून आहे. ही गोष्ट विचारांत घेतां इतक्या महत्वाच्या घटनेच्या पाठीशी कार्यकारण-भाव यत्किंचितहि वाटत नाही आणि केवळ योगायोगानेच या सर्व गोष्टी घडत असल्यामुळे या घटनांचा कथानकांतील विकास नैसर्गिक व क्रम-प्राप्त वाटत नाही.

(४) अंक ३ रा. प्र. २ रा यातहि चकोर आणि चंद्रिकेच्या भेटीचा प्रसंग चालू असतां हरीहरशास्त्री अचानक तेथे येतो. मनोहर तर 'चकोर' चंद्रिकेला सोडून आणखी दुसरीकडे कोठें असणार ?' अशी कोटी करून नेमका हाजर होतो. तरंगिणीचेंहि आगमन असेंच अस्वाभाविक वाटतें. 'प्रेम संन्यास' अंक २ रा. प्र. ५ वा यांतील प्रसंगहि असाच आहे. त्याप्रमाणे चकोर चंद्रिका हरीहरशास्त्र्यांच्या आधी नजरेला पडले असते आणि नंतर हरीहरशास्त्र्याने विहाराला तेथे आणलें असतें तर हा प्रसंग अधिक उठावदार वाटला असता.

(५) हरीहरशास्त्र्याचा शेवटहि असाच विस्मयकारक आहे. हरीहरशास्त्र्याच्या पापाचा घडा पूर्ण भरून त्याच्या दुष्ट कारस्थानाचा स्फोट झाला व तो पोलिसांच्या स्वाधीन झाला एवढ्या गोष्टीनेहि प्रेक्षकांचें समाधान झालें असतें. तेवढ्यासाठी त्याच्याजवळ मुद्दाम विष ठेवण्याची काय जरूर होती ?

(६) आतांपर्यंत आम्ही दाखविलेल्या दोषांपेक्षाहि अधिक महत्वाचा दोष म्हणजे विहार या पात्राचें स्वभावचित्रण होय. अंक ३ रा. प्र० २ रा. हा या नाटकांतील समर प्रसंग म्हणतां येईल. पुनर्विवाहाच्या या कथानकांत हा प्रसंग यापूर्वींच घडावयाला पाहिजे होता. पण उशिरा कां होईना विहार या प्रवेशांत पत्नि मेली असतां आपणहि सन्यस्तवृत्तीने राहूं अशी प्रतिज्ञा करतो व 'मी जर आपलें वचन मोडलें तर त्याबद्दल प्रायश्चित्त म्हणून चकोराचा व चंद्रिकेचा विवाह करून देईन' असें वचन

देतो. हा खरोखर कथानकांतील मोठा अटीतटीचा प्रसंग असतो आणि आतां पुढें काय होणार अशी वाचक प्रेक्षकांच्या मनांत पुढील घटनांसंबंधीं उत्सुकता निर्माण होते. येथवर विहाराचें स्वभावचित्रण बरेंचसें तडफदार आहे. परंतु या पुढील प्रसंग पाहिले म्हणजे मात्र हा अटीतटीचा प्रसंग प्लासीच्या लढाईप्रमाणे फक्त कांहीं मिनिटांचा वाटतो. या प्रसंगानंतरचा विहार इतका विचित्र आणि असंभाव्य असा दाखविला गेला आहे की त्याला पाहून कुणालाहि आश्चर्यच वाटेल. आपण आतांपर्यंत पाहिलेला विहार हा खास नव्हे असेंच कुणालाहि वाटल्याशिवाय राहणार नाही. या पुढचा विहार म्हणजे नाटकाचा शेवट आनंदकारक व्हावा म्हणून नाटककाराने वेठीला धरलेला गुलाम आहे असेंच वाटतें. व्यक्तिमत्व असे यत्किंचितहि त्याच्यांत राहत नाही. हा दोष म्हणजे सर्व दोषांपेक्षा अतिशय महत्वाचा आहे. कारण यामुळे कथानकांतील सर्व रसोत्कर्षाचीं साधनेंच नाहीशीं झालीं. कार्यकारणभाव नाहीसा झाला व तर्कशुद्धतेपेक्षा योगायोग प्रबल ठरला. अर्थात् त्यामुळें कथानकांतील बराचसा जिव्हाळा नाहीसा झाला.

कथानकांतील दोषाचा आतांपर्यंत आपण विचार केला. आता आपण व्यक्तिदिग्दर्शनाच्या दृष्टीने या नाटकाचा विचार करूं. याहि बाबतींत तें आपल्या इतर भावंडांपेक्षा सरस असलेलें दिसून येईल. नाटकाचें कथानक आधुनिक व तत्कालीन समाजाचेंच असल्यामुळे त्यातील व्यक्ति ह्याहि विद्यमान समजांतीलच आहेत. समाजांत तात्यांना निरनिराळ्या स्वभावाच्या, विचाराच्या, विकाराच्या, आचाराच्या व प्रवृत्तीच्या व्यक्ति पाहावयास मिळाल्या. बाहेर सुधारणेचा जोरजोराने डंका पिटणारे वाचीवीर त्यांना दिसले. असे लोक स्वतःच्या बाबतींत किती सनातनी असतात, कोणतेंहि खोटें कारण दाखवून ते कसे मागें सरत असतात हेंहि तात्यांना पाहावयास मिळालें आणि अशा व्यक्तींचा प्रतिनिधी आनंदराव त्यांनी निर्माण केला.

स्वतःचें वैवाहिक जीवन संपल्यावर दुसऱ्याने विवाहबद्ध न होतां आपलें सर्व आयुष्य निराश्रित विधवांच्या दुःखाचा परिहार करण्याकरितां वेंचणारे शीलसंपन्न कर्ते सुधारक त्यांना दिसले आणि त्यांचें प्रतिनिधित्व तात्यांनी मनोहराला दिलें. स्वतःच्या शीलाची फाजील खात्री असणाऱ्या

अनेक पुरुषांना पाहून व रुढीचे उल्लंघन करण्याचे अंगी सामर्थ्य नसल्या-मुळे इष्ट सुधारणांनाहि, धर्म आणि पावित्र्य याच्या नांवाने, उगीच कंठशोष-करून विरोध करणाऱ्या व्यक्तींना पाहून त्यांनी विहार बनविला. आपल्या समाजांत चंद्रिकांची तर वाणच नाही. अपवादाने सरस्वतीहि आहेत. तरंगिणी सांपडणें मात्र जरा कठीण आहे. हरीहरशास्त्र्यांचाहि तुटवडा नाही.

या (विहार व तरंगिणी ही पात्रे सोडून) सर्व पात्रांच्या स्वभाव-चित्रणांत वैचित्र्य आणि वैशिष्ट्य पुरेपूर आहे यांत शंका नाही.

'मतिविकारां' तील सर्वच व्यक्तींत मनोहराचे स्थान श्रेष्ठ आहे. प्रभावी शील, उदार विचार, उदात्त अंतःकरण, सत्यप्रियता व स्त्रियांच्या उद्धाराची आत्यंतिक कळकळ हे मनोहराच्या स्वभावाचे प्रमुख विशेष आहेत. या सर्व सद्‌गुणांमुळेंच तो सर्वांना प्रिय आहे. जगांत मोहाचे म्हणून जे प्रसंग असतात व ज्यांतून मनुष्याचें पावित्र्य कायम राहणें जवळ जवळ अशक्यप्राय असतें अशा प्रसंगांत, अतिशय सुंदर विलासी तरुणीच्या मोहमयी पाशांतून सुटणें, या गोष्टीचा अंतर्भाव सर्वांत आधी केला पाहिजे. मनोहरावर आलेला प्रसंग तर अगदी कल्पनातीत असा होता.

सरस्वतीसारख्या अत्यंत विलासी स्त्रीला 'स्त्रीधर्म' शिकविण्याचें काम मनोहराला दिलें असतें. शिक्षक या नात्याने तिला मनोहराचा सहवास नियमाने लाभतोच. त्याच्या आजारपणांत तर तिला त्याची पूर्ण सेवा शुश्रू-षाच करावयास मिळते. आणि उत्तरोत्तर तिच्या मनांतील प्रेम अधिकाधिक उत्कट होताच विनयाचे सर्व पडदे दूर सारून ती 'तनु ही स्वीकारूनी। चरण निहित प्रणय भरली, हृदय रमण मम धन्य करा मज सकल युवति जनी। धृ०। किंवा 'मनि शंकु नका, सेवुया यौवना पूर्ण बिंबा प्रिया। करुनि न विलंबा' अशी आर्जवें करते. असें असतांहि आपल्या शीलाने व संयमाने यत्किंचितहि विचलित न होणारा मनोहर आनंदरावाला महात्मा वाटला तर नवल काय? एक धीरोदात्त पुरुष या दृष्टीने मनोहराचें स्वभाव-चित्रण अतिशय उत्कृष्ट वठलें आहे.

मनोहरासारखा थोर पुरुष पुनर्विवाहाचा पक्षपाती आहे ही गोष्ट पुनर्विवाहाला अनुकूल असणाऱ्या व्यक्तींना अभिमानाची आहे आणि

त्यामुळे त्यांच्या पक्षाला अतिशय मोठा असा नैतिक पाठिंबा मिळतो. परंतु या पात्राला थोडेंफार गौणत्व कशामुळे येत असेल तर यीं कथानकांत तो स्वतःच म्हणतो त्याप्रमाणे मौनापलीकडे त्याची या कथानकाला खरोखर कांहीच मदत होत नाही. चंद्रिकेच्या आणि चकोराच्या मनाच्या अवस्थेची त्याला पूर्ण कल्पनां असते. सरस्वतीच्या बाबतींत त्याला आलेल्या अनुभवामुळे तर चंद्रिकेबद्दल त्याला सक्रीय सहानुभूति वाटावयास पाहिजे. असें असतांहि तो या विषयाकडे जवळ जवळ उपेक्षेच्या दृष्टीने पाहत असतो. परंतु एवढा एक अपवाद वगळल्यास मनोहराचें चित्र मौनाप्रमाणेंच मनोहर उतरलें आहे.

चकोराच्या बाबतींत मात्र आपली बरीच निराशा होते. चकोर जवळजवळ विलासाचाच बंधू वाटतो. जपानदेशाहून विद्यालंकृत होऊन आलेला हा विद्वान कुणाच्याहि आदरास पात्र होऊं शकेल असें आम्हास वाटत नाही. कर्तबगारीच्या नांवाने जवळजवळ पूज्यच जमेकडे आहे. जपानदेशाहून परत येतांना त्याचे मायभूमीला पाय लागतांच अतिशय दारुण अशी वार्ता त्याला कळते. चंद्रिकेच्या प्राप्तीची आशा दुरावताच सारेंच जीवन नष्ट झाल्यासारखें त्याला वाटत असतें. चकोर हा 'मतिविकारां' तील नायक आहे. या दृष्टीने त्याच्याकडे पाहावें तर सर्वच बाजूंनीं त्याची निष्क्रियता व निर्बलता नजरेस येते. चकोराला 'मतिविकारांत' मिळालेली पृष्ट संख्या मनोहर, आनंदराव, सरस्वती यांच्या उपकथानकाला मिळालेल्या पृष्ट संख्येच्या मानानें कमीच आहे. अंक १ ला प्र. १ ला वगळला तर पहिल्या दोन अंकांत तो नाममात्र देखील नाही. तिसऱ्या अंकापासून मात्र चकोर चंद्रिकेचें कथानक पुढें सरतें. परंतु चकोर चंद्रिकेचा पुनर्विवाह होणें हें सर्वस्वी विहाराच्या मतिविकासावरच अवलंबून असल्यामुळे विहाराला त्यांत प्राधान्य आलें आहे.

चकोराच्या कर्तबगारीची नाटकांत फक्त दोन उदाहरणें देतां येतील. तापशाचा वेश घेऊन चंद्रिकेची भेट घेणें व तरंगिणीच्या मृत्यूची खोटीच वार्ता पसरवून विहाराच्या प्रतिज्ञेचा भंग करविणें. पहिल्या प्रयत्नांत त्याची व चंद्रिकेची भेट होत असली तरी विहार त्याची फारच फजिती

करतो. दुसऱ्या प्रयत्नांत मात्र तो पूर्णतः यशस्वी होतो. चकोराचे सर्वच प्रयत्न स्वतःच्या पुनर्विवाहाकरितां असल्यामुळे त्याच्या कोणत्याहि कृत्यांत निरपेक्षता किंवा उदात्तता अल्पांशानेहि वाटत नाही. सारांश चकोराचें स्वभावचित्रण अगदी विलासासारखें सपाट झालेलें नसलें तरी मोठेसें चित्तवेधक वाटत नाही.

एकंदर कथानकांत विशेष अवसर मिळाला नसूनहि सम जातील एका विशिष्ट वर्गाचा प्रतिनिधि असा आनंदराव चकोराच्या मानाने फारच बहारीने चित्रित केला आहे

आनंदराव सरस्वतीचा अगदी पहिलाच प्रवेश (अंक १ ला प्र. २ रा.) स्वभावचित्रणाच्या दृष्टीने अतिशय वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. म्हातारपणीं दुसरी बायको केल्यानंतर पुरुषांत येणारा स्त्रैणपणा आनंदरावाच्या स्वभावांत अतिशय उत्कृष्टप्रकारें चित्रित केला आहे. अंतःकरणांत उदारताहि वास करित असल्यामुळे आनंदरावाबद्दल सहानुभूति वाटल्याशिवाय राहत नाही. चंद्रिकेच्या परिस्थितीबद्दल त्यालाहि वाईट वाटते. पण या तरुण बायकोसमोर त्याचें कांहीच चालत नसल्यामुळे त्याचा नाइलाज होतो. आनंदरावाचें एकंदरीने सर्वच चित्र मोठें मार्मिक व सहजसुंदर रंगविल्या गेलें आहे. अनैसर्गिकतेचा व कृत्रिमतेचा या स्वभाव चित्रणांतजवळ जवळ गंधहि नाही असें म्हणतां येइल. थोडासा गौणपणा हरीहरशास्त्र्यांना त्यांनी करूं दिलेल्या लुडबुडीमुळे आलेला आहे.

विहाराला, 'मतिविकारांत' अतिशय महत्वाचें कार्य दिलें आहे. पण स्वभावचित्रण मात्र अत्यंत अतिरंजित, अतिशयोक्त व असंभाव्य असे झालें आहे. विहाराचा सुरुवातीचा आवेश पाहत असतां विहारावर सोपविलेलें हें कार्य अनाठायी नाही असें प्रथम वाटूं लागतें. पण हा भ्रम फार वेळ टिकत नाही. तरंगिणीच्या मृत्यूची खोटी वार्ता कळते त्याचवेळीं खरोखर कथानकांत प्रेक्षकांच्या अपेक्षा वाढीला लागत असतात. पण हा प्रसंग येतो न येतो तोच विहार अशाप्रकारें वागूं लागतो की त्यामुळें त्याचें सर्व व्यक्तिमत्वच नाहीसें होतें आणि नाटककार सांगेल त्याप्रमाणे नाचणारें एक कळसुत्रीबाहुलेंच तेवढें उरतें.

मनोहराच्या गतभर्तृकाश्रमांत तरंगिणीला पायहि न ठेवूं देणारा विहार मनोहर चकोराचा अंकित होतो आणि त्याच आश्रमांत मुलींना शिकविण्याचें काम पत्करतो. विहाराच्या मनांतील सुधारणेसंबंधीचा द्वेष कशाने नाहीसा होतो हें कळत नाही. तरंगिणी दूर होताच विहार स्त्री-सहवासाअभावीं जवळजवळ वेडाच बनतो आणि एखाद्या वेड्याप्रमाणेच वागतो. विहारासारख्या कुलीन पुरुषाची स्वतःची पत्नि निवर्तल्यानंतर स्त्रीसहवासाअभावीं जर वेड्यासारखी स्थिति होते तर चंद्रिकेसारख्या यौवनसंपन्न तरुण विधवेची अवस्था कशी होत असेल हें दाखविण्याचाच यांत कर्त्याचा हेतु दिसतो. पण विहाराच्या स्वभावांतील परीवर्तन हें इतकें एकाकी आणि अस्वाभाविक आहे की एखाद्याला रडत राऊ घोड्यावर बसविला तर त्याची यापेक्षा आणखी अन्य गति काय होऊं शकणार असा प्रश्न कोणालाहि करावासा वाटला तर नवल नाही. विहार दाखविला आहे यापेक्षा अधिक चांगल्याप्रकारें दाखविला गेला असता, त्याचा विकास हा स्वाभाविक असा दाखविला असता तर पुनर्विवाह विषयाचें प्रतिपादन वादातीत असें होऊं शकलें असतें. परंतु 'मतिविकारां'तील विहाराला पाहून एखाद्याने बळकट म्हणून एखाद्या किल्ल्याचा आश्रय घ्यावा व त्याच्या तटबंदीला आधीच शत्रूला सहज येऊं देण्याइतकीं मोठीं खिंडारें असावींत असाच प्रकार झालेला दिसतो. अंक ४ था प्र. ३ रा. प्र. ६ वा अंक ५ वा. प्र. ४ था यांतील विहार हा वेडाच नव्हे तर अतिशय मूर्ख वाटत असतो. त्याची सर्वच वागणूक अतिशय बेजबाबदारपणाची वाटते. सारांश विहाराचें स्वभावचित्रण अतिशय सपाट, अतिशयोक्त, असंभाव्य व कृत्रिम असें झालें आहे.

हरीहरशास्त्री आयागो (Iago) चा धाकटा भाऊ व कमला-कराच्या वडीलाप्रमाणे वाटतो. जगांत वाईट लोक असतात पण त्यांच्या दुष्टपणाला कांही कारण तरी सामान्यतः आढळतें. हरीहरशास्त्र्याच्या दुष्टपणाला कार्यकारणभावाची कांही जरूरच वाटत नाही. अगदी उलट्या काळजाच्या माणसालाहि मागे सारील इतका दुष्टपणा हरीहरशास्त्र्यांत भरला आहे. विषयवासनापूर्ति एवढें एकच जीवन कार्य त्याला आयुष्यांत

साधावयाचें असतें व त्यासाठी कोणत्याहि मार्गाचा अवलंब करण्याला त्याची पूर्ण तयारी असते. या माणसाचा प्रत्येक विचार, प्रत्येक कार्य दुष्ट-पणाने पुरेपूर भरलेलें आहे. आयागोप्रमाणे एखाद्या डेस्डिमोनाचा प्राण त्याने घेतविला नसेल किंवा अंगांतील रक्त थोडेंहि तापूं न देता कमलाकराप्रमाणे त्याने एखाद्या दुष्मनच्या शरीराचे तुकडे तुकडे केले नसतील. पण कमलाकर हा सर्वच बाबतींत अतिमानुष वाटत असतो. हरीहरशास्त्री वरपांगी तसा दिसत नाही. परंतु प्रतिष्ठित समाजांत वावर-णारा हा शास्त्री खून, हत्या आदि प्रकारांपेक्षांहि अतिशय घृणा वाटेल अशा प्रकारचीं कृत्यें करतो. एवढी गोष्ट मात्र खरी की समाजांत हाडानेच दुष्ट अशी माणसेंहि पाहावयास मिळतात आणि त्यांच्या दुष्टपणाचें मूळ पाहण्याचा प्रयत्न करणारांची अवस्था 'नदीचे मूळ आणि ऋषीचें कूळ' पाहणारासारखी होते.

'मतिविकारां'तील स्त्रीसृष्टीहि अत्यंत वैचित्र्यपूर्ण आहे. सरस्वती, चंद्रिका व तरंगिणी हे तीन स्वभावविशेषाचे नमुने परस्परापासून अगदी भिन्न आहत. आणि यांपैकीं सरस्वतीच्या स्वभावाचें चित्रण कांही थोडे अपवादवजा दोष वगळल्यास अतिशय सुंदर करण्यांत आलें आहे. आपल्यावर झालेल्या अन्यायाच्या जाणिवेने चिडलेली आवेशयुक्त सरस्वती व 'नशीबी होतें तसें घडलें' या जाणिवेने आत्यंतिक दुःखमय परिस्थितीं-तहि आपल्यावर होत असलेला जाच निमूटपणें सहन करणारी चंद्रिका ही दोन चित्रें परस्पर सानिध्यामुळे अतिशय उठावदार वाटतात.

सरस्वतीचें चित्रण तर अतिशय मनोज्ञ व तर्कशुद्ध उतरलें आहे असें आम्हास वाटतें. या चित्राच्याद्वारें मानवी मनाच्या अथांग सागराचा ठाव घेण्याचाच जणु तात्यांनी प्रयत्न केला आहे. सुखाचीं साधनें म्हणूं तेव्हा पायाशीं लोटांगण घालीत असतांहि व्यक्तिजीवनाचें तारूं त्या अथांग जला-शयांत भलत्याच दिशेने कसें वाहावत जातें हें आपण सरस्वतीच्या स्वभाव-चित्रांत पाहूं शकतों. सरस्वतीला कोणत्या गोष्टीची उणीव होती ? पाहिजे त्या दागिन्याची इच्छा पुरविणारा, तिच्यावर आत्यंतिक प्रेम असलेला असा पति तिला आहे. घरांत सर्वत्र एकमुखी सत्ता आहे. मर्जीआड जाण्याची नव-

त्याची ताकद नाही. नवऱ्याच्या चागुलपणाला सहजासहजीं नांव ठेवायला जागा नाही. असें असतांहि सरस्वती दुःखी कां ? हें सरस्वतीच्या अंतःकरणाची पूर्णतः ज्याला कल्पना आहे त्यालाच कळण्यासारखें आहे.

मनोहर– बरें ! तुझ्या पतीचें तुजवर निःस्सीम प्रेम आहे हें तर तूं कबूल करशील ना ?

सरस्वती– आहे खरें. तें इतकें आहे की मला त्याबद्दल कधी कधी फार वाईट वाटतें.

मनोहर– तें का ?

सरस्वती –कारण मी त्याजवर माझ्याकडून कितीहि प्रेम केलें तरी त्यांच्या प्रेमाशी तुलना करता तें अपुरेंच पडणार... प्रेमाच्या बाजारांत जमेकडील व खर्चाकडील रकमा सारख्या आहेत अशीं खातीं फारच थोडीं सापडतील.

ज्याचें आपल्यावर निर्व्याज प्रेम आहे अशा पतीच्या खातीं जमेकडे शून्य असावें व केवळ कांही निमित्ताने ज्याचा परिचय झाला अशा मनोहरावर मात्र अगदी प्रथमदर्शनीं प्रेम जडावें असा हा सामान्य व्यवहाराच्याँ उलट असणारा प्रेमाचा व्यापार पाहिला म्हणजे मानवी मनाचा विचित्रपणा अगदी अतर्क्य असा वाटतो. परंतु मानवी मन असें न सुटणारें कोडें नसतें तर जगांतील शेकडा नव्याण्णव दुःखी माणसांच्या दुःखाला कारणच उरलें नसतें. सरस्वती ही वयाने विशेष नसली तरी तिच्या एकंदर वागण्याबोलण्यावरून ती सुविद्य दिसते. जगांतील बऱ्यावाईटाची तिला जाणीवहि दिसते. असें असतांहि रूढाचाराला उल्लंघून व नीतिनियंमांना पायतळीं तुडवून ती जवळजवळ व्यभिचाराला कां तयार होते ? हा तिचा मतिविकार कां होतो ? याची कारणमीमांसा सरस्वतीच्या अंतःकरणांतील पडदेनूपडदे उघड करून दाखवून अतिशय चातुर्यानें दिली आहे.

मनोहर-तुला पत्निधर्माची ओळख करून देण्याकरितां मला ठेवलें आहे हें तूं विसरतेस.

सरस्वती–आपण माझ्याशीं पतिधर्मानें वागावें म्हणजे मला पत्निधर्म निराळा शिकवायला नको.

मनोहर–शिव ! शिव ! सरस्वती एकदा बोललीस तें बोललीस पण-

सरस्वती–महाराज ! यांत अधर्म कसचा ? चकोराचा चंद्रिकेशी विवाह झाला तर तो दुराचरणाखालीं येईल का ?

मनोहर–तिचा पति गत झाला आहे.

स०–मी भीड सोडून बोलते याची क्षमा असवी. माझे पतीहि मला तसेच झाले नाहींत का ? फार काय सांगू पण त्या पलीकडेहि माझी शोचनीय स्थिति झाली आहे.

प्रेमलव पतिविषयीं नसता, तत्सेवा येभालीं । १ । अपुल्या पायीं मन वाहियलें दर्शवें न कधिकालीं ।

मनोहर –संसार सुख मिळत असलेल्या स्त्रीचा पति आजारी पडून जीवित संशयांत असला म्हणजे तिला किती काळजी लागून राहत असेल बरे ?

स० –याचा मला गेल्या पंध्रवाड्यांत पुरताच अनुभव आला. पण महाराज ! अशा स्त्रीचा प्रेमळ पति दुर्दैवानें गत जरी झाला तरी त्याच्या सुखकर सहवासाची आठवणसुद्धां मजसारख्या अभागिणीच्या विवाहसुखापेक्षा शतपट बरी.

मनोहर – असें म्हणूं नकोस. आनंदराव आपल्या आर्धांगीच्या अगदी अर्ध्या वचनांत असतात की नाहीं ?

स०–महाराज ! मला आपण त्यांची अर्धांगी थट्टेतसुद्धां म्हणूं नये अशी विनंती आहे.

मनोहर –इतका तिटकारा येण्याचें कारण ?

स०–...त्यांनी माझ्यासारख्या अल्पवयस्क मुलीबरोबर, तिच्या इच्छेविरुद्ध, लग्न केलें आणि तिच्या सुखाचें मातेरें केलें हाच त्यांचा सर्वांत

मोठा अपराध. वयामध्यें इतकें अंतर असल्यामुळे साहजिकच त्यांच्या आणि माझ्या मनांत, विचारांत, आचारांत, इतूंत पदोपदीं अंतर दिसून येऊं लागलें... त्यानंतर मला आपल्या कलाप्रमाणे वागविण्याऐवजी तेच माझ्या कलाप्रमाणें चालूं लागले......

मनोहर– हें तर सारें प्रेमाचें दर्शक आहे. यावरून तुम्ही कृतज्ञता व प्रीति जागृत व्हावयास पाहिजे.

सरस्वती –यामुळे माझा द्वेष मात्र वाढला. त्यांनी जर माझा शब्द याप्रमाणे झेलला नसता तर त्यांचा तिटकारा करण्याचें समाधान तरी मला मिळालें असतें. पण त्यांनी माझी प्रत्येक हौस पुरवून मला तेंहि समाधान ठेवलें नाहीं.

म० - वा ! काय ही विचाराची संगति...

स०– आमचा जोडा जसा विजोड तसेंच माझे विचारहि विसंगत असल्यास नवल काय ?... महाराज ! आपण जर माझ्या दृष्टीस पडला नसतां तर मी माझ्या दुःस्थितींतहि सुख मानून काळ कसा बसा कंठिला असता. पण आपली मनोहरमूर्ति, उदार मन आणि प्रेमळ स्वभाव हीं जेव्हा माझ्या नजरेस आलीं तेव्हा अशा पुरुषाबरोबर माझें आयुष्य किती सुखांत गेलें असतें हा विचार येऊन मला माझ्या पतीचा फार राग आला. (अंक ४ था प्र. २ ऱ्यांतील) सरस्वतीचें चित्रण इतकें आवेशपूर्ण, अटीतटीचें आणि अंतःकरणापासूनचें आहे की विचारवंतांना तिची बाजू ऐकून घेऊन तिच्या विरुद्ध निर्णय देणें जडच जावें तिच्या या उद्गाराच्यारूपाने आजच्या पुरुषप्रधान समाजाच्या डोळयांत तिने झणझणीत अंजन घातलें आहे. ती स्पष्ट म्हणतें 'माझ्या पतींनी लहान मुलीशी लग्न करण्यांत जें निंद्य कृत्य केलें आहे त्याचींच फळें माझे पापी विचार व अमर्याद भाषणें हीं होत.'

मनुष्याचे संसारांतील सर्व व्यवहार एखाद्या यंत्राप्रमाणे जीवशून्य असावेत अथवा आहेत अशा तऱ्हेचा दुराग्रह घेऊन बसलेल्या आमच्या समाज कंटकांपुढे सरस्वतीच्याद्वारें तात्यानी मोठाच विचाराचा

प्रश्न मांडला आहे. सरस्वतीच्या या 'मतिविकारा'च्या पाठीमागें निव्वळ सूडाचीच भावना आहे असें आम्हास वाटत नाही.

सरस्वतीच्या व्यभिचारप्रवृत्त मनाची आम्हाला येथें तरफदारी करावयाची नाही. पण हा जर व्यभिचार असेल तर त्या व्यभिचाराला प्रवृत्त करण्याची जबाबदारी समाजावर कशी आहे हें सरस्वतीने अगदी आवेशपूर्ण भाषेंत पण तर्कशुद्ध विचारसरणीने सांगितलें आहे. सरस्वतीच्या परिस्थितींत असणाऱ्या स्त्रिया ह्याहि पुरुषाप्रमाणेच हाडामासाच्या असतात. त्यांच्याहि सुखदुःखाच्या कल्पना पुरुषाप्रमाणेच असतात. पण या वस्तुस्थितीचा पुरुषसमाज आस्थापूर्वक विचार करावयास कधीच तयार नसतो व चांगल्या स्त्रियांच्या हातूनहि अशा प्रकारचे प्रमाद घडत असतात; आणि त्याची संपूर्णतः जबाबदारी स्त्रियांवरच अन्यायाने टाकण्यांत येते.

पहिल्या अंकांतील सरस्वती ही एखाद्या अशिक्षित सापत्न माते- सारखी वाटते. पण त्यांतहि वयाने अल्प असलेल्या सापत्न माता आपल्या नात्याच्या बळावर आपल्या सापत्न अपत्यावर कसा अधिकार गाजवूं पाहतात हें चातुर्याने दाखवलें आहे. या प्रवेशांत ती थोडीशी आचरटहि वाटते. कारण ती स्पष्टच आनंदरावांना सांगते 'स्त्रीधर्म तरी बायकांनी का पाळावा,?' पहिल्या अंकानंतर मात्र सरस्वतीच्या स्वभावाचा विकास नैसर्गिक वाटतो. दुसऱ्याचें दुःख सहानुभूतिपूर्वक समजून घेण्याइतका समजूतदारपणा तिच्यांत येतो आणि 'विधवांच्या डोक्यावर केशकलाप असला तर त्यांचें मुखावलोकनहि करूं नये' असें मोठ्या फणकाऱ्याने सांगणारी सरस्वतीदेखील शेवटी म्हणते 'मला अलीकडे प्रेमापासून होणाऱ्या सुखदुःखाचा अनुभव येत असल्यामुळे चंद्रिकेबद्दल कितीतरी कळकळ वाटूं लागली आहे.' सारांश सरस्वतीच्या स्वभावचित्रणांत जशी नैसर्गिक सुंदरता आहे तशीच सरस्वतीसारख्या स्त्रियांची आवेशपूर्ण व तर्कशुद्ध अशी बौद्धिक बाजूहि माडण्यांत आली आहे. त्यामुळे सरस्वतीचें स्वभाव-चित्रण बहारीचें वठलें आहे यांत शंका नाही.

सरस्वतीप्रमाणे चंद्रिकेचेंहि स्वभावचित्रण मुग्धमनोहर आहे. एकाची सुंदरता विद्युद्दिपाच्या तेजस्वी मालिकेसारखी आहे. तर दुसऱ्याची

सुंदरता आश्विन पौर्णिमेंतील चंद्रिकेसारखी शीतल व शांत आहे. एखाद्या प्रचंड पर्वतावरून वेगाने धांवत येणाऱ्या नदीसारखा वेगवान व खळखळ असा प्रवाह एका बाजूला तर संथ व खळखळ नसलेला गंगेचा प्रवाह दुसऱ्या बाजूला अशी ही जोडी वाटते. चंद्रिकेचा निसर्गसुंदर स्वभाव, तिचा सोशीकपणा, प्रेमळ हृदय, दुबळेपणा व जीविताच्या आत्यंतिक सुखप्राप्तीचा विषयहि 'दादाच्या संमतीवर' अवलंबू ठेवण्याची तिची तयारी पाहिली म्हणजे हें चित्रण किति वास्तविक आहे हें एकदम पटतें. चंद्रिका ही एखादी विदुषी नाही आणि त्यामुळे आपल्यावर झालेल्या अन्यायाचा प्रतिकार करण्याची बुद्धि व ताकद दोन्हींहि तिच्यांत नाहींत. आमच्यांतील बालविधवा किती अजाण, असहाय्य, रुढाचारांना भिणाऱ्या व संथपणे अन्याय सोसून घेणाऱ्या असतात याचें चंद्रिका हें मूर्तिमंत प्रतीक आहे. चंद्रिकेसंबंधीं याचमुळे कुणालाहि सादर सहानुभूति वाटते आणि तिच्या पुनर्विवाहाने प्रेक्षकाला समाधान होतें.

तरंगिणीचें चित्रण मात्र अगदी विहाराप्रमाणच अतिरंजित, असंभाव्य व अतिशयोक्त आहे. तरंगिणीचा जन्म विहारासाठींच आहे. विहाराचा प्रतिज्ञाभंग होण्याकरितां त्याला पत्नि असणें जरूर आहे. अर्थात तरंगिणी निर्माण झाली आणि नाटककाराचें कार्य तिने एखाद्या निर्जिव बाहुलीप्रमाणे पार पाडलें. नवऱ्याची एकनिष्ठता पडताळून पाहण्याकरितां बुरखा घेऊन वावरणाऱ्या किती स्त्रिया आपल्या समाजांत आढतील.

वेणू मात्र आपल्या समाजांत प्रगट जरी नाहींत तरी अप्रगट अशा अवस्थेत किती तरी आढळतील भ्रूणहत्येबद्दल कोर्टात येणारे मुकद्दमे आपण पाहावें म्हणजे त्या मुकद्दम्यांत आपल्याला एकक वेणू सांपडेल. अगतिक होऊन पाय घसरलेल्या या बायाबापड्यांतहि अंतःकरणाचा ओलावा असतो हेंहि आढळून येईल. वेणूचें पात्र त्या दृष्टीने यथायोग्य चित्रित केलें आहे असेंच म्हणावें लागेल. तिच्या अंतःकरणांत सद्वासना व सद्भावना वास करीत असलेल्या पाहून तर तिच्याविषयीं कुणालाहि सहानुभूति वाटते.

'मतिविकार' नाटकांतील कथानकाचा व व्यक्तिचित्रणाचा आपण येथवर विचार केलाच आहे. आतां आणखी कांही महत्वाच्या मुद्यांचा विचार करून हें परीक्षण आटोपतें घेऊं.

'मतिविकारा'चा आपल्या इतर भावंडांपेक्षा आणखीहि एक विशेष गुण आहे. पहिल्या तीनहि नाटकांत सर्वच पात्रांच्याद्वारें विनोदाचा परिपोष केलेला असला तरी ज्यांना विनोदी म्हणतां येईल अशा तऱ्हेचीं विनोदी पात्रेंहि त्यांत आलेलीं आहेत. पण 'मतिविकारांत' मात्र निव्वळ विनोदा-करितां. (विहाराच्या वर्गांतील विद्यार्थी विद्यार्थिनींसारखे अपवाद वगळ-ल्यास) एकहि पात्र घालण्यांत आलेलें नाही. 'मतिविकारां'तील विनोद मूळकथानकाशीं अगदी एकरूप झालेला आढळून येतो. अंक १ ला प्र. २ रा. यांत आनंदराव व सरस्वती यांच्या स्वभावधर्मांतील नैसर्गिक विरोधावर आधारलेला विनोद फारच उत्कृष्ट वाटतो. त्याच्याच जोडीला त्यांत अत्यंत मार्मिक अशा कोट्यांचीहि भर पडली आहे. पहिल्याने मनाला आनंद होतो तर दुसऱ्या प्रकाराने बुद्धीची तहान भागते. पण याहिपेक्षा बहारीचा असा विनोद विहाराच्या स्वभावपरिपोषामुळे आलेला आहे. कोटीयुक्त विनोद हा बुद्धि-गम्य असल्यामुळे तो समजण्यास अवघड असतो. परंतु प्रसंगनिष्ठ विनोद मात्र कुणालाहि सहज समजूं शकतो. संभाषणांत कोटीचा लवलेशहि नाही पण प्रसंगांची विचित्रताच अशी अपूर्व की त्यामुळे त्या प्रसंगांत सापडलेलें पात्र तर हासतच नाही (व हासण्याच्या मनोवृत्तींतहि नाहीं.) पण तो प्रसंग पाहणाऱ्याला मात्र त्यापासून अनिर्वचनीय असा आनंद होतो. नाटकांतील पात्र प्रत्यक्ष रडत असतें, परंतु प्रेक्षकाला मात्र तो प्रसंग पाहून पोट धरून हसूं येतें. विहाराचें अंक ४ था व अंक ५ वा यांतील सर्वच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीने अत्यंत बहारीचे आहेत. प्र. ३ रा. प्र. ६ वा. अंक ५ वा प्र. ४ था अंक ३ रा. प्र. २ रा. हे सारेच प्रवेश विनोदाच्या दृष्टीने अतिशय बहारीचे वठले आहेत. संभाषणांत एकहि कोटी अथवा विनोदी शब्दरचना आढळा-वयाची नाही. परंतु प्रसंगांतील विरोध, विसंगति अशी अपूर्व असते की त्यामुळे विनोद निर्माण झालाच पाहिजे. 'मतिविकार' नाटकाचे प्रयोग ज्यांनी पाहिले आहेत त्यांच्या तोंडून नटवर्य गणपतराव बोडस यांच्या विहाराच्या भूमिकेची तोंडभर स्तुति ऐकावयास मिळते.

'मतिविकारा' वर झालेल्या टीकांत मिरज स्टेटचे कारभारी रा. मा. गणेश कृष्ण आगाशे याची टीका रंगभूमि मासिकांत १९०८ ते १९११ पर्यंत क्रमशः प्रसिद्ध झाली व दुसरी टीका तात्यासाहेब केळकरांनी 'ज्ञानप्रकाशा'त लिहिली. 'मतिविकारा' चे प्रयोग यशस्वी रीतीनें चालू असतां आम्हीं पुढे उल्लेख केल्याप्रमाणे एका सनातन्याने अत्यंत कडक अशी टीका या नाटकावर केली. त्याचा परिणाम 'मतिविकारा' च्या यशावर झाला. म्हणून तात्यासाहेबांच्या प्रेमाखातर केळकरांनी ही टीका लिहिली असें म्हणतात. पण या टीका साधारणतः 'मतिविकार' प्रयोग-रूपाने बाहेर आल्यावर थोड्याच कालावधींत प्रसिद्ध झाल्या आहेत. आणि या दोन्ही टीकांत 'मतिविकारा' च्या गुणदोषांची मार्मिक चर्चाहि केली आहे. त्यानंतर 'प्रेमसंन्यास' नाटकाची प्रस्तावना लिहितांना प्रा. गो. चिं. भाटे यांनी 'मतिविकाराला' 'प्रेमसंन्यास' नाटकाशी तुलनेंत धरून 'पुनर्विवाहाचा विषय कोल्हटकरांनी एखाद्या पडदानशीनबाईप्रमाणे बुरख्यांत घालून आणला आहे' असा आक्षेप घेतला आहे.

आतांपर्यंत 'मतिविकार' नाटकाच्या कथानकाचा आणि व्यक्तिचित्रणाचा आपण विचार केलाच आहे. त्यावरून हा आक्षेप कितपत् बरोबर आहे हें आणखी सांगण्याची वास्तविक जरूर नाही. परंतु या बाबत 'मतिविकारा'बाहेरच्या एकदोन गोष्टींचा पुरावा सादर केला तर या प्रश्नाचें उत्तर परस्परच मिळण्यासारखें आहे. केळकरांनी आपल्या टीकालेखांत कोल्हटकरांचें हें नाटक वाचून बेभान झालेल्या एका टीकाकाराचा मासला दिला आहे. हा टीकाकार म्हणतो, 'अरे ! हा नाटककार इतका माजला आहे काय की त्यावर टीका करावयासहि कुणी धजूं नये' हा टीकाकार एवढा संतापण्याचें कारण काय आहे ? हा टीकाकार पुराणमताभिमानी आहे. अर्थात् पुनर्विवाह असंमत असणारा आहे. आतां पुनर्विवाह विषय जर एखाद्या पडदानशीनबाईप्रमाणे बुरख्यांत घालून 'मतिविकारा'त आला आहे तर मग या टीकाकाराचा एवढा तोल सुटण्याचें कारण काय ? 'पुनर्विवाहावरील नाटकाचा लोकमनावर परिणाम कांहीसा पुनर्विवाह-विरुद्धच होतो' असा जो प्रि. भाटे यांचा आक्षेप आहे तें कारण तर नव्हे. तात्यांच्या पहिल्या तीनहि नाटकांपेक्षा 'मतिविकारां' तील विषयप्रतिपादन

सरळ आहे असाच आपला अभिप्राय रा. सा. आगाशे यांनी दिला आहे. शिवाय 'मतिविकारां'त विहाराचा मतिविकास होऊन चकोर चंद्रिकेचा विवाह प्रत्यक्ष घडून येतो. असें असतांहि 'पुनर्विवाहविषय बुरख्यांत आणला आहे व त्याचा परिणाम पुनर्विवाहाविरुद्ध कसा होतो?' हें सांगणें कठीण आहे.

प्रि. भाटे यांच्या आक्षेपाचा त्यांनी तुलनेस घेतलेल्या 'प्रेमसंन्यास' व 'सौभाग्यलक्ष्मी' या दोन्हीं नाटकांना तुलनेस धरून आपणहि विचार करूं. 'प्रेमसंन्यास' व 'सौभाग्यलक्ष्मी' या दोन्हीं नाटकांना प्रि. भाटे यांनी प्रस्तावना लिहिल्या आहेत. अर्थात या दोन्हीं नाटकांतील विषयाचें प्रतिपादन अतिशय समर्पक, तर्कशुद्ध व सडेतोड आहे अशाच अर्थानें 'मतिविकारा'वर हा आक्षेप घेतला आहे. या आक्षेपाचें उत्तर आपण देण्याचीहि जरूर नाही. 'प्रेमसंन्यास' व 'सौभाग्यलक्ष्मी' या दोन नाटकांना प्रस्तावनाकार जसा एकच लाभला आहे तसा त्यांना एकच टीकाकारहि लाभला आहे. श्री. खांडेकरांनी आपल्या टीकांतून या आक्षेपाचीं उत्तरें दिली आहेत. खांडेकरांच्या या टीका तर्कशुद्ध प्रमाणें देऊन लिहिल्या आहेत याबद्दल शंकाच नाही. 'प्रेमसंन्यासा'चा सर्व प्रमाणें देऊन विचार केल्यावर तें नाटक पुनर्विवाह विषयावर लिहिलेलें असण्यापेक्षा विषमविवाहाकरितां लिहिलें असलें पाहिजे असा त्यांनी आपला निर्णय दिला आहे. आणि ती टीका जर वाचली तर या निर्णयांत त्यांची बाजू सप्रमाण आहे असें कुणालाहि म्हणावें लागेल. 'लीलेची एक बालविधवा म्हणून जीं दुःखें आहेत तीं कोणत्याहि कुमारिकेची असूं शकतील.'प्रेमसंन्यासा'तील पुनर्विवाहविषयक उल्लेख काढून टाकले तर विषमविवाह हा 'प्रेमसंन्यासाचा' विषय खात्रीनें ठरूं शकतो. 'प्रेमसंन्यासाचा' शेवट व सुशीला विद्याधराचें उपकथानक पुनर्विवाहाला पोषक खास नाही. सुशिलेसारखी विधवा जर पुनर्विवाहावाचून समाधानीवृत्तीनें राहूं शकते तर लीलेला तें कां अशक्य असावें. असा बुद्धिवाद करावयास कोणालाहि अवसर आहे.

'सौभाग्यलक्ष्मी'च्या बाबतींतहि त्यांचा असाच जोराचा युक्तिवाद आहे. 'सौभाग्यलक्ष्मीं'तील नायिका विमला ही प्रेमातुर असल्यामुळें

दुःखी आहे असें दाखविलेलें नसून घरीं दारीं तिचा सारखा छळ होतो या व्यावहारिक कारणांमुळे ती दुःखी कष्टी असते. नवरा जिवंत असतांहि त्याने टाकून दिलेल्या परित्यक्तांचीं दुःखें विमलेसारखी असूं शकतात, नव्हे घरोंघरीं आहेत. तशांत नरेंद्र सरोजिनीच्या उपकथानकाने तर विमलेसंबंधीची सहानुभूति देखील नष्ट होते. विवाहसुख काय असतें हें माहित नसणारी कुमारिका सरोजिनी जर बालविधवेच्या सुखाकरितां प्रेमयज्ञ करूं शकते तर ती गोष्ट बालविधवेला कां करतां येऊं नये ! शिवाय नरेंद्र विमलेचें आधीचें कांहीच प्रेम नसतें. नाटकाच्या शेवटीं एखाद्या उत्पाताप्रमाणे तें आलेलें आहे.

आतां 'मतिविकाराचा' विचार केला तर, मनोहराचें एक उदाहरण वगळल्यास, चकोर चंद्रिकेच्या विवाह संबंधांत काय आक्षेप असूं शकतो. ! सरस्वती, मनोहर व आनंदराव यांच्या उपकथानकाने मूळकथानकापेक्षा जास्त पृष्ठें व्यापिलीं हें खरें. परंतु त्यामुळे पुनर्विवाह 'मतिविकारांत' प्रत्यक्ष झाला असतांहि त्याचा परिणाम पुनर्विवाहाविरुद्ध कसा होतो ? तो विषय पडदानशीनबाईसारखा आला आहे, हें कसें ! हें सांगणें कठीण आहे.

'मतिविकारा' तील संवादहि अतिशय चटकदार आहेत. कोटीबाजपणा हा त्यांतील प्रधानविशेष असला तरी भाषेंत कृत्रिमपणा अपवादानेच आढळून येईल. कोटी करण्याची अतोनात आवड व त्या मार्गाने येणारा औचित्यभंगाचा व कांहींसा अश्लीलतेचा दोष ओढवून घेतला आहे. अशीं २-४ उदाहरणें नाटकांत आढळतात व तीं उदाहरणें सदाभिरुचीला सोडून आहेत यांत शंका नाही. परंतु एकंदरीने भाषा अतिशय खटकेबाज व प्रवाही असलेली आढळून येईल. कथानकांतील सर्वच पात्रें एकाच दर्जाची भाषा बोलतात हा दोष इतर नाटकांप्रमाणे याहि नाटकांत आहे. पण अशा प्रसंगांचें प्रमाण 'मतिविकारां'त अत्यल्प आहे असें म्हणावयास हरकत नाही. अंक १ ला प्र. १ ला वगळला तर 'मतिविकारां'तील कोणताहि प्रवेश कंटाळवाणा वाटत नाही. संवादाची रचनाहि विषयनिष्ठ आहे. संभाषणें अर्थातच घरगुती असण्यापेक्षां वाङ्मयिक स्वरूपाचीं व कांही भागांत फक्त सुशिक्षितांनाच कळूं शकतील अशा प्रकारचीं आहेत. पण एकंदरीने असे भाग फारच कमी आहेत.

'मतिविकारां'तील पदेंहि सरळ, साधी व प्रसादपूर्ण आहेत. क्लिष्टता अभावानेच आढळून येईल. 'मूकनायका'प्रमाणे त्यांत मूर्तिमंत काव्य प्रगट झालें नसलें तरी कल्पना व प्रसाद हे दोन्ही गुण उत्तमप्रकारें या नाटकांतील पदांत आढळून येतात. अशा पदांचा उल्लेखच करावयाचा झाल्यास 'जगि परिमित आसवृंद ज्या' 'प्रेमें मम शिशुपणांत संगोपन केलें' 'खेळ संसृतिचा मांडिला न तो' 'स्थाने एका वस्तुसिये भिन्ना महति' 'जमलें जलद पाहि' 'हें असें प्रणयधन इतर धनांहुनि मोठें' 'सुखविती किती शीत अनंत हे व्याकुल शरीरा तुषार' 'भेटसीका भिन्न अंगीं मजसि जानकी 'नको मज पीठ आटा' 'दीन वेष दीनेकरिता घेतला वृथा हा' 'तव पदां अंकित किंकर वाही, 'तनुलागि मम सुंदरी' इ०

सारांश 'मतिविकार' नाटकाचा आपण कोणत्याहि दृष्टीने विचार केला तर ती एक चांगल्यापैकी कलाकृति आहे हे मान्य करावेंच लागतें. 'मतिविकार' नाटकाचे प्रयोग अतिशय यशस्वी होत असत असें वरेरकर सांगतात व 'मतिविकारां'तील बालगंधर्वांच्या सरस्वतीच्या भूमिकेइतकी त्यांची यशस्वी भूमिका पुन: त्यांना पाहावयास मिळाली नाही असेंहि ते सांगतात. कै. मुजुमदारदेखील या गोष्टीचा पुरावा देतात. 'वधूपरीक्षा' 'प्रेमाशोधन' हीं नाटकें ज्याप्रमाणें पुनः रंगभूमीवर आलीं त्याप्रमाणे 'मति विकार'हि खास रंगभूमीवर आलें असतें. परंतु नाटकाच्या धंद्याला अतिशय प्रतिकूल असा काल आल्यामुळे ही अपेक्षा सफल होऊं शकली नाही.



६

प्रेमशोधन



सुंदर फुलाच्या निष्पत्तीचें खास कारण कुणाला सांगतां येईल ! तसेंच चांगल्या कलाकृतींच्या बाबतींतहि आहे. कलावन्त तोच पण त्याच्या कांही कलाकृति अगदी अजोड अशा उतरतात तर कांही अगदीच सामान्य असतात. जेवणांतील निरनिराळे पदार्थ आपण रोज खातों. ते पदार्थ तयार करणाराहि एकच असतो. परंतु त्यानेच बनविलेल्या त्याच पक्वान्नाला एखाद्या दिवशी अशी चव असते की त्यानंतर अगदी काळजीपूर्वक व खमंग मसाले घालूनहि तें पक्वान्न बनविण्याची पराकाष्ठा करावी तरी तसा चवदार पदार्थ बनत नाही. प्रमाणाची ती यथायोग्यता पुनः कष्टानेहि साधत नाही.

तात्यांचें 'प्रेमशोधनहि' अशाच प्रकारचें आहे. १९०८ सालच्या उन्हाळयाच्या सुटींत अवघ्या ५॥ दिवसांत तात्यांनी तें लिहून काढलें. सर्वांत थोड्या अवधींत लिहिलेलें तात्यांचें हें नाटक त्यांच्या सर्वोत्कृष्ट कलाकृतींत गणल्या जातें. Dumasच्या 'Count de Bragelon' व मार्क ट्वेनच्या 'Prince and Pauper' या दोन ग्रंथावरून हें कथानक सुचलें व झोलाच्या Rome ह्या कादंबरीवरून जुळ्या भावांपैकी वडील कोण ही कल्पना सुचली असें कोल्हटकरांनी आपल्या आत्मचरित्रांत लिहिलें आहे.

या नाट्यकृतीने जी सर्वमान्यता मिळविली आहे ती त्यांच्या दुसऱ्या कोणत्याहि कृतीने मिळविली नाही. एका नटामित्राने तर तात्यांच्या 'प्रेमशोधनां'त त्यांच्या नाट्यहिरकणीला अत्यंत मोहक असे पैलू पडलेले आपल्याला

दिसून येतील असा आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. तात्याचे सांप्रदायिक या नाटकावर अगदी बेहद्द खूष आहेत. 'श्रीपाद कृष्णांच्या या नाटकांतून मराठी भाषेचीं बरींचशीं नाटकें जन्माला आलेलीं आहेत' असा आपला अभिप्राय मामा वरेरकरांनी या पुस्तकाच्या द्वितियावृत्तीच्या प्रस्तावनेंत व्यक्त केला आहे. तात्यांचा चाहता वर्ग जरी सोडला तरी 'प्रेमशोधना'च्या गुणविशेषानी कोणीहि खूष झाल्याशिवाय राहणार नाही.

नाटक मूळांत गद्यच होतें. १९०९ च्या एप्रिल महिन्यात महाराष्ट्र नाटक मंडळी खामगांवास आली व त्या कंपनीने या नाटकासाठी मागणी केली. परंतू त्याचवेळी किर्लोस्कर नाटकमंडळीची या नाटकासाठी मागणी असल्यामुळें तें किर्लोस्कर मंडळीलाच देण्यांत आलें. १९१० च्या मार्च महिन्यांत १० दिवसांत पदें तयार करण्यात आलीं. या नाटकाच्या तालमा काकासाहेब खाडीलकर यांनी घेतल्या. १९१० च्या जून महिन्यांत अहमदनगर येथें तें किर्लोस्कर संगीत नाटक मंडळीनें रंगभूमीवर आणलें.

'मतिविकारा'चा पहिला प्रयोग झाल्यानंतर सव्वा वर्षानें हें नाटक लिहिलं. 'प्रेमशोधन' लिहावयास घेतांना त्यावेळीं परिस्थितीच्या क्षितिजावर उदय पावलेल्या नवीन विचारांचा अंतर्भाव त्यांनी 'प्रेमशोधनांत' केला असतांहि त्याचें कोंदण मात्र पूर्णतः काल्पनिकच घेतलें. कित्येक माणसांचा स्वभावधर्मच काल्पनिकांत रमणारा असतो. तात्यांचें अगदीं असेंच होतें.

'प्रेमशोधना'त प्रेमासाठी आत्यंतिक स्वार्थत्याग करणारा कंदन राष्ट्रप्रेमासाठी असा लोकोत्तर त्याग करतो असें पाहावयास मिळालें असतें तें याहिपेक्षां सर्वांना नैसर्गिक वाटलें असतें. कारण 'प्रेमशोधना'च्या निर्मितीचें विचार तात्यांच्या डोक्यांत घोळत असतील त्याचवेळीं महाराष्ट्राच्याच नव्हे तर अखिल भारताच्या राष्ट्रीय जीवनांत केवळ अभूतपूर्व अशीं राष्ट्रीय घटना १९०७ सालींच महाराष्ट्राच्या वायव्य टोकाला सुरतेला घडली. परंतु बाह्यजगाचें कांहीहि असो आपलें घरटें व चार चिमुरडे यांच्या विश्वांतच आपलें सर्व जीवन भरलें आहे असें समजणारी प्रेमवेडी माता ज्याप्रमाणे आपल्या चिमुरड्या पलीकडच्या जगाला

ओळखत देखील नाही अशाच प्रकारची घडण तात्यांच्या मनाची होती. म्हणूनच राष्ट्रीय घडामोडींनी महाराष्ट्रांत नवचैतन्याचें वारें सर्वत्र भरलेलें दिसत होतें अशाहि परिस्थितींत त्यांना तो राष्ट्रीय वाद आकर्षूं शकला नाही. त्यापेक्षा मानवी जीवनांत विषमविवाहामुळे व्यक्तिव्यक्तींच्या जीवनाची कशी होळी होत असते याकडेंच त्याचें लक्ष गेलें. कदाचित त्यांच्या वैचित्र्यप्रिय दृष्टीला ' मतिविकाराच्या ' प्रस्तावनेंत विधूरविवाह, पुनर्विवाह असा आपल्या नाटकांच्या विषयांचा क्रम लावतांना त्यानंतर विषमविवाह त्यांना सुचला म्हणूनहि त्यांनी ' प्रेमशोधनांत ' प्रतिपाद्य विषय विषमविवाह ठरविला असेल. कांहीहि असो अखिल भारतीय स्वरुपाचें राष्ट्रीय आंदोलन त्याच सुमारास महाराष्ट्रांत घडत असतांहि कोल्हटकरांचें लक्ष यत्किंचितहि त्याकडे गेलें नाही.

' काकासाहेब खाडीलकरांना मात्र या सभोंवारच्या राजकीय आंदोलनाकडे दुःर्लक्ष करतां आलें नाही. ' राज्यकर्ते ते राज्यकर्ते आणि दास ते दास ' या तत्वाची मिजास मिरविणारा कीचक त्यांनी निर्माण केला. 'मतिविकार' रंगभूमीवर आलें त्यानंतर दोनच महिन्यांनी म्हणजे १९०७ च्या एप्रिल महिन्यांत खाडीलकरांचें 'कीचकवध' रंगभूमीवर आलें आणि त्या नाटकाची यशस्विता कीचकाच्या मनोवृत्तीचें दिग्दर्शन सरकारच्याहि नजरेस आलें. ' कीचकवधा' चा कर्ता चिरोल साहेबांचा ऋणानुबंधी बनला. त्यावेळीं नाट्यक्षेत्रांत वावरणाऱ्या या दोन महनीय नाटककारांच्या नैसर्गिक मनोवृत्तींतील भेद सहज दिसून येतो; आणि 'प्रेमशोधना'सारखें अद्भुतरम्य नाटकच तात्यासाहेबांनी कां लिहिलें याबद्दल थोडासा खुलासा होऊं शकतो.

परंतु तत्कालीन राजकीय परिस्थितीचें प्रतिबिंब तात्यांच्या नाट्य-कृतींत पडलें नाही म्हणून ' प्रेमशोधना 'करितां त्यांनी निवडलेला विषय कमी महत्वाचा आहे असें मात्र नव्हें. विवाह ही जीवनांत निरपवादपणें येणारी गोष्ट आहे व तिचें महत्वहि कुणाला अमान्य करतां येण्यासारखें नाही. किंबहुना सामान्यतः व्यक्तिजीवनांतील सारें यशापयश, वैवाहिक-सुखनिष्पत्तीवर अवलंबून असतें. जिकडे तिकडे रंगीबेरंगी विजेचे दिवे

लावून खूप मंडपाची सजावट केली तरी त्या दिव्यांना प्रकाशित करणारी विद्युत्शक्ति त्यांत असल्याखेरीज त्या दिव्यांचा प्रकाश कसा पडणार? सुखी वैवाहिकजीवनांतहि सुखप्रकाशाला अशाच प्रेमाच्या विद्युत्शक्तीची जरूर असते. पति पत्नि यांच्या सुखाचे एकमेव साधन म्हणजे त्यांचे परस्परावरील आत्यंतिक प्रेम होय. तेच जर परस्परात नसेल तर जीवन दुःखमयच होऊन जाईल. मन कोणत्याहि यांत्रिक गोष्टीपेक्षा वेगळी वस्तु आहे त्याचे व्यापार हे नेहमीच कुणाच्याहि शक्तीच्या आटोक्याबाहेरचे आहेत. त्याच्या स्वाभाविक धर्माला कुणी अडथळा केला असता त्याचे परिणामहि फारच भीषण होतात याचा अनुभव कुणाला नाही? मनुष्याला जीवनात सामाजिक कर्तव्ये असतात. सामाजिक कर्तव्य पार पाडणे हे व्यक्तीचे आद्य कर्तव्य आहे. हेहि मानले तरी त्यामुळे व्यक्तिसुखाची थोडीहि किंमत नाही असे कसे होईल? व्यक्ति आणि समाज यांच्या परस्परांच्या सुखदुःखात व्यक्तिसुख ज्या ठिकाणी सामाजिक सौख्यावर घाला घालू पाहत असेल त्या ठिकाणी व्यक्तीच्या सुखत्यागानेच त्याचे मुख्य कर्तव्य आहे हे खरे. परंतु ज्या ठिकाणी सामाजिक सुखाच्या आड व्यक्तीचे सुख येत नाही अशा वेळी केवळ दुराग्रहाखातर जर व्यक्तिसुखाची कुणी निष्कारण होळी करूं पाहत असेल तर ती एक प्रकारची निर्घृण हत्याच होईल.

लग्नसंस्था समाजात ज्या काळापासून प्रसृत झाली त्या काळापासून आजतागायत कोणत्याहि काळी, कोणत्याहि समाजात, कोणत्याहि राष्ट्रात, कोणत्याहि परिस्थितीत विषमविवाहाचे दुष्परिणाम आपल्याला अतिशय भीषण झालेले पाहावयास व ऐकावयास मिळतील. परस्परावर प्रेम नसलेली दोन मने बळजबरीने विवाहबद्ध करण्यात आल्यास त्यांना सुखप्राप्ति होणे अशक्य; मग अशा तऱ्हेच्या परिस्थितीत सापडलेल्या व्यक्ति कितीहि समजस असोत. अग्नि, त्याच्या तडाख्यात सापडलेल्या बऱ्यावाईट दोन्ही गोष्टींना, भस्मसात् करतो. दुष्ट मनुष्याची होळी करताना किंवा अजाण, निष्पाप बालकांना भस्मसात् करताना त्याच्या अंतःकरणाला यत्किंचितहि पाझर फुटत नाही. तसाच विषमविवाह हाहि एक अग्नीच आहे. या अग्नीच्या तडाख्यात चांगल्यावाईटाची अगदी निरपवादपणे होळी होत असते हे नितांत सत्य असे चित्र तात्यांनी 'प्रेमशोधनात' दाखविले आहे.

यापूर्वीच्या तात्यांच्या नाटकांत त्यांची केवळ कलाकुसरच पाहावयास मिळाली. परंतु 'प्रेमशोधनांत' त्यांनी आपलें हृदय ओतलें आहे. त्यामुळे भावनेचा ओलावा नाही असें एकहि पान 'प्रेमशोधनांत' आपल्याला दिसून यावयाचें नाही.

'प्रेमशोधनांतील' जवळजवळ सर्वच व्यक्तींचे नमुने आदर्शवत् आहेत. कंदनाचा आत्यंतिक त्याग कोणालाहि चटका लावणारा आहे. विषयाच्या मांडणीच्या दृष्टीने विचार करूं जातां 'प्रेमशोधनांत' विषयाची मांडणी अगदी तर्कशुद्ध व स्पष्ट आहे. हें आपल्याला 'प्रेम शोधनाच्या' कथानकाच्या सहज अवलोकनानेदेखील दिसून येईल.

नंदन व कंदन हे दोन जुळे भाऊ. एक क्षण आधी जन्माला आल्यामुळे कंदन नंदनापेक्षा धाकटा ठरतो व आधीच ठरवून ठेवलेल्या निश्चयाप्रमाणे वडील नंदनाचा विवाह कंदनाचें जिच्यावर प्रेम अशा मोहिनिशी होतो. कंदनाला हा न्याय अन्यायाचा वाटतो. विवाहाच्या दिवशीच तो घर सोडून चालता होतो. मोहिनी तर अगदी डिवचलेल्या नागिणीप्रमाणे नंदनाशी वागते व नंदनाचा उदार स्वभाव असा की तो मोहिनीशी, स्वतःच्या विवाहित वधूशी, आपल्या भगिनीप्रमाणे वागतो.

पहिल्याच प्रवेशांत अमात्य नंदनाला विचारतो. 'कंदनमहाराज व मोहिनीराणीसाहेब यांचे बालपणापासूनचें प्रेम माहित असता उभयता राजेसाहेबांनी हा विचार कसा अमलांत आणला याचा चमत्कार वाटतो.'
नंदनः- लग्नानंतर कंदनावरील मोहिनीचें प्रेम अभ्यासाने बदलून त्याच्या सादृश्याकृति जुळ्या भावावर बसण्यांत कांही हरकत नाही असे त्यांना साहजिकच वाटलें असावें.

आपण ठरवूं त्याच व्यक्तीवर मुलामुलींचें प्रेम बसलें पाहिजे असा दुराग्रह असलेली जुनी पिढी व विवाहबंधनांत प्रेमाला अग्रस्थान देणें भाग आहे असा पूर्ण विश्वास असलेली नवीन पिढी या दोहोंच्या संघर्षांतून 'प्रेमशोधनाचें' कथानक निर्माण करण्यांत आलें आहे; आणि कथानकाचा विकासहि अतिशय तर्कशुद्ध रीतीने व उठावदारपणें केलेला आहे. विषय

आणि कथानक अगदी हातांतहात घालून खेळीमेळीने आल आहेत; आणि कथानकाचा विकासहि त्यांतील व्यक्तींच्या हालचालीच्याद्वारेंच घडून आलेला आहे. आतांपर्यंतच्या कोल्हटकरांच्या कोणत्याहि नाटकांत न साधलेली उत्कृष्ट मांडणी, विस्तारभिरुता, या नाटकाच्या अगदी पहिल्याच अंकांत पाहावयास मिळते. अवघ्या १९ पृष्ठांच्या पहिल्याच अंकांत आपल्याला कलहाचें स्पष्ट दिग्दर्शन झालेलें दिसून येते. नंदन ची उदार व प्रेमळ वागणूक, मोहिनीची डिवचलेली मनोवृत्ति आणि कंदनाचा दुराग्रही व तामसी स्वभाव यांच्या स्पष्ट छटा आपल्यास पाहावयास मिळतात. खऱ्या नंदनाचा शेवट करून आपण स्वतःच नंदन बनण्याची व केवळ एवढ्यानेच साध्य होणारी मोहिनीची प्राप्ति करून घेण्याची धाडसी कल्पना व त्या कल्पनेच्या पूर्णतेकरितां त्यांनी मांडलेलें कारस्थान आपल्याला पूर्ण कळून येतें व आतां याच्यापुढे काय या कुतुहलानें वाचक प्रेक्षक दुसऱ्या अंकाकडे पाहतात.

पहिल्याच अंकांत नंदनाला कंदनाच्या मृत्यूबद्दलचें खोटेंच पत्र मिळतें आणि त्यामुळे कंदनावरील प्रेमाबद्दल उतराई होण्याच्या इच्छेने कंदनाचें अर्धे राज्य कंदनाच्या भावी वधूला अर्पण करावें या हेतूने नंदन एकटाच मंदाराच्या अरण्यांतील वसतीस्थानाकडे जातो व कंदन त्याचा पाठलाग करतो.

दुसऱ्या अंकांत कथानकांत मिळालेली गति अगदी मनोवेधक आहे. स्वतःच नंदन म्हणून गाहावें व मोहिनीची प्राप्ति करून घ्यावी ही कंदनाची धाडसी कल्पना खऱ्या नंदनाच्या वधानेच साध्य होण्यासारखी होती. म्हणून कंदन नंदनाचा पाठलाग करतो. नंदन मंदाराच्या आश्रमांत येतो. मंदारहि त्याची कांहीच चौकशी न करतां त्याला आपल्या आश्रमांत ठेवून घेतो. नंदनाने त्यावेळीं दाढी लावल्यामुळे व आपली ओळख न दिल्यामुळे तो नंदन आहे हें कुणालाच (मंदार व इंदिरा यांना) माहित नसतें. मंदाराने आपण कोण अशी पृच्छा केली असतां नंदन म्हणतो 'माझ्या विपत्तीचें नांव निष्प्रेमता. या विशाल जगांत माझ्यावर प्रेम करणारें किंवा माझें प्रेम आकर्षून घेणारें एकहि मनुष्य नाहीं. हीच माझी व्याधी; हीच

माझी चिंता आणि हीच माझी विपत्ति.' ही त्याची विपत्ति त्याला न कळत-तच दूर होते. इंदिरेचें मन नंदनाकडे आकर्षिलें जातें आणि अशाप्रकारें नंदनाविषयींचें प्रेमाचें बीजारोपण इंदिरेच्या हृदयांत झाल्यानंतर चोराच्या वेषांत कंदनाची स्वारी मदाराच्या आश्रमांत येते.

इंदिरेकडे पाहताच कंदन अगदी मंत्रमुग्ध होतो. 'मी जागच्या जागींच खिळलो याबद्दल आश्चर्य वाटूं देऊं नका. हा सौंदर्याचा निधि पाहून कोण थक्क होणार नाही? या लावण्यावतीने आपल्या तेजानं डोळे दिपवून टाकून चोराच्याच हृदयाची चोरी केली' अशी आपल्या मनाची अवस्था स्पष्ट करतो. या चोरांच्या झटापटीतच कंदनाच्या हातून नंदनाला जखम होते व त्यामुळे कंदनाच्याच कारवाईमुळे नंदनाची सेवा करण्याची व त्याच्याविषयीं निर्माण झालेल्या प्रेमवृक्षाची जोपासना करण्याची संधि तिला अनायासे मिळते. वेषांतराकरितां नंदनाने खोटीच दाढी लावली असते. ती त्याच्या बेशुद्धावस्थेत गळून पडते आणि नंदन असता तर आपल्या राजवैभवानिशी तो आला असता तेव्हां हा कंदनच असला पाहिजे अशी मंदाराची खात्री होते.

चोरी न करताच कंदन परत गेल्यावर 'मोहिनीच्या बहिणीचा माझ्याकडून मोठा अपराध घडला त्याबद्दल मंदार महाराजांची क्षमा मागितलीच आहे. पण तिची मागण्याची राहिली आहे' म्हणून पुनः परत येतो. इंदिरा नंदनाची सेवा करीत असते. नंदनाच्या चेहऱ्याकडे पाहून तो म्हणतो 'हा चेहरा कधी तरी पाहिल्यासारखा दिसतो.' या प्रसंगी कंदन व इंदिरा यांची दोघांचीहि अवस्था मोठी पाहण्यासारखी होते.

इंदिरा-(एकीकडे) हे यांना नंदन महाराज तर नाहीं ना समजणार? तसा जर यांना समज झाला तर न जाणों निराळेंच अरिष्ट उभें राहावयाचें (उघड) याचें नांव कंदन महाराज हे नंदन राजाचे कनिष्ठ बंधू दुर्दैवी व निराश्रित आहेत.

कंदन-(एकीकडे) हा कंदनच आहे असा इचा समज आहे तर. नंदना, असा पदोपदी माझ्या आड कां येतोस. माझें हक्काचें राज्य,

इक्काची स्त्री लुबाडून वर माझें नांव लुबाडायला पाहतोस काय?' अशा-प्रकारें इंदिरेचें मन कंदनापासून दूर दूर जात असतां तिच्या संबंधीच्या प्रेमाचा पगडा इतका जबरदस्त त्याच्यावर बसतो की तो शेवटी म्हणतो. 'या प्रेमबलापुढे माझा टिकाव कसा लागणार ? अशावेळीं या प्रबल ओघास विरोध न करतां त्याबरोबर वाहत जाणेंच शहाणपणाचें होईल. झाला निश्चय. या सुदरीचें बळाने हरण करावयाचें.मग त्याला कितीहि श्रम पडोत.' अशा-प्रकारें कंदनाचें मन इंदिरेकड आकर्षित झालेलं असतें व यापुढे नंदनासंबंधीचा दुराग्रह एकाबाजूला व इंदिरेवरील त्याचें प्रेम दुसऱ्याबाजूला अशा अवस्थेंत कंदन पुढे काय करील याबद्दलच्या नाना प्रकारच्या अपेक्षा निर्माण होतात.

अंक ३ रा. प्रवेश पहिल्यांत प्रेमबलाने कंदनाचा पशूचा मनुष्य झालेला दिसतो. नंदनाला कंदनाचे लोक त्याच्या छावणीत बेसावध अवस्थेंत घेऊन जातात आणि कंदन त्याच्या ठिकाणीं झोपतो. परत् त्याच्या उतावळे-पणामुळे त्याचें सोंग उघडकीस येते व तो आपलें नांव तिला सांगून प्रेमाची याचना करतो. 'मी नंदन महाराजांची दासी होऊन राहीन पण तुमची राणी होणें मला नको' असा इंदिरेचा निश्चयी निर्धार कंदनाला ती सांगते. कंदनासारखा पुरुषसिंहहि अगदी दीन वाणीने ' इंदिरे मी कसें वागावें हें तूच मला शिकीव. तुझ्या शिकवणीप्रमाणे मी चालचों नाही तर माझा अव्हेर कर '... 'माझें तुझ्यावर निस्सीम प्रेम आहे. त्याने पशूचा मनुष्य होईल; मग मनुष्याचा देव नाही का होणार ?' शेवटी तिला विचारतो ' बला-त्कार व कपट ही सोडून मी उजळ माथ्यानें तुझ्या वडीलांस जर तुझ्या-बद्दल मागणी केली आणि ती त्यांनी जर मान्य केली तर तूं माझा स्वीकार करण्याला कबूल होशिल का. ' इंदिरेलाहि वाटते मंदार या संबंधाला संमति देणार नाही. म्हणून ती म्हणते ' मी बाबांच्या आज्ञेबाहेर कधीहि वागणार नाही.' कंदनाचें सर्वच उपाय फसल्यासारखे होऊन तो हतबल झालेला असतो. प्रेमामुळे त्याची इतकी केविलवाणी स्थिति झाली असते की इंदिरेलाहि त्याची दया येते व तीहि म्हणते ' अरेरे ! बिचाऱ्याची मना-पासून दया येते; प्रेमामुळे गाईसारखा दीन होऊन गेला आहे. असें प्रबल

प्रेम त्यांच्या मनांत उद्भवेल तर ? पण असें कुठून होणार ? जसें कंदन-महाराजांचें प्रेम मला फडतां येत नाहीं तसें माझें प्रेमहि नंदन महाराजांना फेडता येणार नाही. प्रेमाच्या पेठेंत दिवाळखोरांचींच दुकानें फार.'

प्रेमबलानें शुद्ध झालेल्या कंदन नंदनचा प्राण वाचवितो. कंदनाचें सारें हृदय इंदिरामय झालें असतें. त्या प्रेमाच्या बळानें तो असा कांहीं वागूं लागतो की तडागहि म्हणतो 'खास यांना वेड लागलें.' तडाग जेव्हा सोडून जाण्याचा धाक घालतो तेव्हा तर कंदन अगदी स्पष्ट सांगतो. 'सारे निघून जा. मी एकटा राहीन येथे. इंदिरेच्या प्रसन्नतेशिवाय मला आतां कशाची जरूर राहिली नाही.' प्रेमामुळे नंदनाविषयींचा त्याचा वैरभावहि मावळतो आणि शेवटीं तर 'इंदिरेच्या चरणाचा दास होण्यांतच मला संतोष आहे' असा आपला मनोभाव व्यक्त करतो.

विरोधाला या ठिकाणीं अगदी अटीतटीचें स्वरूप आलें आहे. इंदिरेचें प्रेम नंदनावर; कंदनावर नाही. कंदनाचें प्रेम इंदिरेवर. पण तिच्या हृदयात कंदनाविषयी प्रेम नाही. 'प्रेमशोधनाच्या' कथानकांत 'पुढे काय' हें कळावें म्हणून या ठिकाणीं अपेक्षा अगदी पराकोटीला जातात.

अंक ४ प्र २ रा. अत्यंत काव्यमय आहे. याच प्रवेशांत नंदन व इंदिरा यांचें परस्परावरील प्रेम परस्परांना कळतें. एवढा आत्मसंयमी नंदन पण तो इंदिरेला स्पष्टच सांगतो 'तुला पाहिल्याबरोबर तुझ्या रूपानें आणि शीलानें माझ्या निष्प्रेम अंतःकरणाची तळमळ शांत केली' या प्रेमाला तो भगिनी प्रेम असें नांव देतो. एवढेंच नव्हे तर तो एक पाऊल पुढें जाऊन म्हणतो 'तुझ्यासारखी सहचारिणी मिळवून जीवितयात्रा सुखकर करून घ्यावी असाहि स्वार्थपर विचार क्षणभर माझ्या मनात आला.' मागणी न घालण्याचें कारणहि तो सांगतो. या प्रसंगीं इंदिरेचें मन नंदनमय झालें असतें. पण त्याचवेळीं अशनी प्रहार व्हावा त्याप्रमाणें कंदन आपलें खरें स्वरूप मंदाराजवळ प्रगट करतो व इंदिरेसाठी मागणी घालतो. मंदार त्याला तयार होतो आणि इंदिरेच्या मनाची अवस्था नंदनाच्या प्रेमाशी एकजीव झाली असतांच मंदार कंदन इंदिरेच्या विवाहाचा निश्चय जाहिर करतो.

कंदन मंदाराला आधीच विचारतो. 'इंदिरेची या गोष्टीला प्रतिकूलता असली तरी ?'

मंदार–पोरांची कसली घेऊन बसलां आहांत अनुकूलता आणि प्रतिकूलता...मी तिला कंदनाच्या आजारांत त्याची शुश्रूषा करायला सांगितली होती ती तिने किति तरी प्रेमाने आणि भक्तीने केली ? पुनः तिला मी सांगितलें की तुमच्या मित्रावर प्रेम कर की तिने आपल्या प्रेमाचा मोहरा फिरवलाच म्हणून समजा.'

कांही असो मानवी मन निर्जीव यंत्र आहे असें समजणाऱ्या मंदराकडून इंदिरेशी विवाह करण्याची कंदन संमति मिळवितो व नेमकें त्याचवेळीं नंदन आणि इंदिरा परत येतात.

मंदाराच्या या आज्ञेने इंदिरेची काय अवस्था होते हें न सांगताहि समजण्यासारखें आहे. नंदनासारख्या उदार, धीर, गंभीर व संयमी व्यक्तीच्या अंतःकरणालाहि यामुळे पीळ पडतो व मोठ्या प्रयासाने तो मंदाराला म्हणतो, 'आपण वडील माणसें कराल तें मला मान्यच आहे.' उन्हाळ्यांत पाणी न मिळाल्यामुळे एखादी वेल जशी वाळून जाते तशी इंदिरेची स्थिति एका क्षणांत होते. काय करील बिचारी? मंदाराच्या आज्ञेखातर व समाधानाखातर ती केवळ वाचेने या विवाहाला संमति देते. कंदन या समतीने आनंदातिशयाने अगदी वेडा होतो. पण इंदिरेच्या मनाची त्यावेळीं काय अवस्था होते हें त्याला कसें कळणार ? 'ज्या कोणास वरून सुंदर पालवी धारण करणारी पण आंतून करपलेली लता पाहावयाची असेल त्याने हिची मूर्ति पाहावी' असें इंदिरेला पाहून नंदन म्हणतो.

या ठिकाणीं जुन्याच्या अभिमानी पक्षाचा जय झाला असें वाटतें. अशी परिस्थिति निर्माण झाल्यावर या नाटकांतील परमोच्च बिंदु असा अटीतटीचा प्रसंग अंक ५ वा प्र० २ रा आपल्याला पाहावयास मिळतो. या प्रवेशाचें वर्णन खांडेकरांनी 'मराठी नाटकांतील सर्वोत्कृष्ट प्रवेश' असें केलें आहे व श्री. पु. रा. लेले 'हा प्रवेश लिहिल्याबद्दल भवभूतीलाहि आनंद वाटला असता' असें म्हणतात.

चोहोंकडे आनंदोआनंद चालला आहे. पण दोन अंतःकरणें मात्र कष्टी आहेत. कंदन तर आनंदातिशयाने अगदी वेडा झाला आहे. तो म्हणतो 'माझा संकल्प तर तिला अशा सुखांत ठेवावयाचा आहे की दुःख मरण या कल्पना तिला स्वप्नांतहि येऊं नयेत. अशा तऱ्हेच्या आत्यंतिक सुखतंद्रीत तो असतां इंदिरेची अवस्था पाहून त्याच्या अंतःकरणात चरे होतें. कोणत्याहि परिस्थितींत आपण विवाहबद्ध होणार नाही असा इंदिरेचा निश्चय ऐकताच हा प्रेमाने शुद्ध झालेला वीर आत्यंतिक स्वार्थत्यागाला तयार होतो.

तो म्हणतो 'इंदिरे, हा स्वार्थत्याग करतांना माझी काय स्थिति होत आहे याची तुला कल्पना नाही. तुझी मूर्ति मात्र मला अखेरची डोळे भरून पाहूं दे. कारण याच मूर्तीने मला पशूंतून माणसांत आणलें आणि याच मूर्तीच्या प्रेमाने माझी चित्तशुद्धि केली.' या पुढील कंदन म्हणजे एक महान् पुरुष वाटतो. त्याचें प्रत्येक वाक्य, त्याची प्रत्येक भावना अंतःकरणाला भेदून जाते. शेवटी तो आपला आत्मत्याग करतो. कंदन इंदिरेच्या विवाहांत कोणत्याहि व्यक्तींचें सुख नव्हतें. उलट त्याच्या आत्मत्यागामुळेच कंदन अमर झाला आणि मरतांना तो एक सामाजिक पुण्यकार्य करून गेला.

कथानकाचा शेवट इंदिरा व नंदन यांच्या विवाहाने होतो; कारण कंदनाच्या मृत्यूबरोबर मोहिनीहि मरते आणि एकपत्नित्वाची नंदनाची अडचण दूर होते. शिवाय कंदनानें मरण्यापूर्वी आपली तशी इच्छा व्यक्त केलेली असतेच.

आतांपर्यंत आपण 'प्रेमशोधना'च्या कथानकाचें दिग्दर्शन केलें. त्यावरून जुन्याचा अभिमानी मंदार आणि नवीन विचाराचा कंदन या दोन व्यक्तींच्याठायीं ज्या परस्परविरोधी मनोवृत्ति आहेत त्यांचा संघर्ष दाखवून (किंवा कंदनाच्या स्वतःच्याच कारवाईमुळे त्याच्यावर एका मागून एक निकराचे प्रसंग येऊन त्याचा कसा शेवट झाला हें दाखवून) विषमविवाह त्याज्य कसा आहे हें यशस्वीरित्या दाखविलें आहे.

'प्रेमशोधनाचा' आणखी एक लोभनीय विशेष असा आहे की त्यांत एकहि खलपात्र नाही. सामान्यतः नाटकांत नायक जसा आवश्यक तसाच खलनायकहि आवश्यक वाटेल इतका त्याचा प्रादुर्भाव आपल्याला बहुतांशाने नाटकांत दिसतो. नाटकांतील संघर्ष सामान्यतः नायक आणि प्रतिनायक या दोन व्यक्तींतच असतो. 'प्रेमशोधनां'तील कंदन हाहि सुरवातीस अशाच तऱ्हेचा प्रतिनायक वाटत असतो. परंतु त्याचा दाखविण्यात आलेला विकास इतका अमूलाग्र क्रांतिमय आहे की खलनायकासारखा वाटणारा हा पुरुषसिंह आपल्या आत्मत्यागाने प्रभावी वाटतो. केवळ संशयामुळेच त्याच्या नांवामागें चुकून खलनायकाची पदवी दिली होती याबद्दल खात्री पटते. आणि कंदन हाच या नाटकाचा नायक वाटतो. इंदिरेच्या प्रेमाचा, सद्‌गुणाचा प्रभावच असा जबर की पशुकोटींतून तो एकदम देवकोटींत जातो.

नाटकाचा नायक कोण ? हें ठरविण्याच्या बाबतींत नाट्यशास्त्रकारांत वाद आहेत. एक म्हणतो 'कथानक ज्याच्या भोंवतीं फिरतें तो नायक' दुसरा म्हणतो 'कथानक ज्याच्यामुळे फिरत असते तो नायक' उदाहरणच घ्यावयाचें तर पहिला वर्ग Othello नाटकाचा नायक Othello अथेल्लो मानतात तर दुसऱ्या वर्गाचे लोक Iago यागोला नायक मानतात. या दृष्टीने आपण 'प्रेमशोधनाचा' विचार करूं लागलों तर आपणास असें खात्रीने मानावें लागेल की दुसऱ्या वर्गाच्या दृष्टीने कंदनालाच आपल्याला नायकाच्या जागीं बसवावें लागेल परंतु पहिल्या वर्गाचीच विचारसरणी जास्त प्रमाणांत मान्यता पावली असल्यामुळे या नाटकाचा नायक त्यांच्या मताप्रमाणें नंदन ठरतो व शेवटहि त्याच्याच विवाहाने दाखविला गेला आहे.

'प्रेमशोधना'चें कथानक बहुतांशाने निर्दोष असलें तरी दोष अगदीच नाहींत असें नाही. अशा दोषांची जंत्रीच थोडक्यांत दिल्याने भागण्यासारखें आहे म्हणून खाली जंत्री दिली आहे.

(१) मंदार हा अमक्याच ठिकाणीं राहतो हें नंदनाला कसें ठाऊक होते?

(२) मंदार हा इंद्रजालाच्या हातून पराभूत झाल्यामुळे अरण्यवास पत्करतो. 'यावेंत आपण येऊन दोन दिवस झाले पण अजून आपलें नांव गांव कांहींच कळत नाही' असें मंदार नंदनाला म्हणतो. यावरून मंदराने नंदनाला आश्रय देण्यापूर्वी, तो कोण, यांची चौकशी कशी केली नाही याचें आश्चर्य वाटतें. इंदिरा म्हणते त्या प्रमाणं त्याचें वर्तन सभ्य व गोड असेल, डोळे निष्कपट व प्रामाणक असतील. पण एवढ्यावरच विश्वासून मंदार त्याला आश्रयच देतो, एवढेंच नव्हे तर इंदिराहि त्याच्याबरोबर स्वतंत्रपणें वावरतें हें कसें ? नंदनासारखें वेषांतर करून एखाद्या चोराला येतां येण्यासारखें नव्हतें का ?

(३) पाहुण्याच्या आदरातिथ्याचा प्रकारहि हिंदुस्थानांतील पूर्वीच्या कोणत्याहि राजघराण्यांतील रीतिरिवाजासारखा वाटत नाही. एका नवख्या अनोळखी पुरुषासमोर आपल्या विवाहयोग्य मुलीला प्रेमाचें गाणेंच म्हणायला तो सांगत असतो असें नाही तर प्रीतीचे पाठ घोकायला व सृष्टिसौंदर्य पाहिण्याकरितांहि तिला त्याच्याबरोबर जाऊं देतो. अर्थात् 'प्रेमशोधनांत' तात्यांना नवीन विचार मांडावयाचें असल्यामुळे मंदाराच्या हातून ही चूकच घडली आहे. मंदार जुन्याचा अभिमानी असतांहि तो इंदिरेला अशी सवलत देतो हें आश्चर्यकारक आहे. हें चित्रहि भूतकालीन व हिंदु समाजाचें वाटत नाही.

(४) घरांत चोर शिरले आहेत अशावेळीं 'रत्न' या शब्दावर कोटी करण्यासाठी किंवा इंदिरेला कंदनाच्या नजरेस पाडण्याकरितां 'रत्न' या शब्दावर कोटी

करून ' माझी मुलगी इंदिरा, बिचारी त्या खोलींत, सद्गुणी मनुष्यांना सुलभ अशा निद्रेचा अनुभव घेत आहे '

असें म्हणून आयतीच चोराच्या हातीं जामदारखान्याची किल्ली देण्यासारखा मूर्खपणा मंदारानें करावा हें पाहून आश्चर्य वाटतें. ' रत्न ' या शब्दावर कोटी करण्याचा मोह म्हाताऱ्याला अशा संकटाच्या वेळींहि आवरला नाही. किंवा स्वतः नाटककारालाच औचित्यहानीचा दोष पदरी घेऊनहि ही कोटी करण्याचा संयम राखतां आला नाही.

(५) इंदिरेचें नंदनावर प्रेम जडतें तें त्याचें सौजन्य आणि शौर्य पाहून (अंक २ रा. प्र. २ रा.) किंबहुना कंदनहि नंदनाच्या शौर्याची तारीफ करतो. अंक २ रा. प्र. ३ रा. (' शाबास! नंदना! शौर्यांत तूं माझा भाऊ शोभतोस खरा ') असें असतांहि अंक ४ था प्र. १ ल्यांतील ' पण कंदनांत तर तें कांही दिसत नाही. (या ठिकाणी मंदार नंदनालाच कंदन समजत असतो) मनोराज्यांतला एखादा प्रांत मला दान करणार असल्यास न कळे' हा मंदाराचा अभिप्राय औचित्याला धरून वाटत नाही.

(६) विहंग चंडीचेहि प्रवेश थोडेफार अतिरंजित वाटतात. पण नंदन कंदन इंदिरेच्या सूर्यप्रकाशांत हीं पात्रें अगदीं लोपलीं जातात.त्यामुळे त्यांचा तेवढा अपकर्षकारक परिणाम होत नाही.

दोषांची इतकी जंत्री दिल्यावर 'प्रेमशोधनाच्या' कथानकाचा आणखी एक विशेष सांगावयाचा आहे. आतांपर्यंतच्या कोल्हटकरांच्या नाटकांच्या कथानकांत मूळकथानक आणि उपकथानक यांची संख्या तिहेरीपर्यंत गेलेली आपण पाहिली. मूळ कथानकापेक्षा उपकथानकापायीच जास्त पृष्ठ संख्या खर्ची पडल्यामुळे कथानक आणि उपकथानक यांच्या परस्पर

प्रमाणाचें वास्तविक तारतम्य कसें राखलें गेलें नाही हेंहि आपण पाहिलें. पण 'प्रेमशोधनांत' हा दोष आल्पांशानेदेखील दाखवितां येणार नाही. 'प्रेमशोधनांतील' उपकथानकाची पार्श्वभूमि इतकी काटेकोर आणि प्रमाणाच्या दृष्टीने व्यवस्थित आहे की तिचा उपयोग फक्त मूळ चित्रांतील रेषा अधिक स्पष्ट होण्याइतकाच व्हावा; विहंग चंडी ही विषमविवाहाची व तडाग पुष्करिणी ही प्रेमविवाहाची पार्श्वभूमि आहे. शिवाय या उपकथानकांमुळे एका दगडाने दोन पक्षी मारण्याचें काम तात्यांनी साधलें आहे. विहंग चंडी व तडाग पुष्करिणी यांची पार्श्वभूमि कथानकाला अत्यावश्यक तर आहेच परंतु विरोधाच्या बैठकीवर बसविलेली ही विनोदाची मांडणी अत्यंत उत्कृष्टहि झाली आहे. 'प्रेमशोधनाची' तात्विक बाजू जितकी पूर्ण व उठावदार तितकीच विनोदाची बाजूहि ठसठशीत व मनोवेधक झाली आहे. 'प्रेमशोधन' इतका सर्व प्रकारचा भावनानिष्ठ, प्रसंगनिष्ठ, व कोटियुक्त विनोद कोल्हटकरांच्या या पूर्वीच्या कोणत्याच नाटकांत उतरला नाही.

अंक २ रा प्र. २ रा. या प्रवेशांत शाब्दिक कोटी केवळ अपवादादाखलच सांपडेल. ओढूनताणून आणलेला विनोद तर औषधालाहि मिळावयाचा नाही. स्वभावरेखनाची चातुरी व संवादांतील चटकदारपणा या दोहोंच्या सुंदर मिलाफामुळे प्रत्येक वाक्यागणिक हास्याच्या उकळ्या फुटतात. तडागाच्या मूर्खपणाने पुरेपूर भरलेला सरळ शिपाई बाणा, तडागाने आपलें सोंग नीट वठवावें व मोहिनीची आपल्या विवाहाला संमति मिळावी म्हणून पुष्करिणीला वाटत असलेली चिंता या गोष्टीच्या चित्रणामुळे विनोदाची निष्पत्ति फारच उत्कृष्ट प्रकारें झाली आहे.

अंक २ रा प्र. ३ ज्यांत विहंग चंडीची भेट होते. तोंडाळ व कडक चंडी व रंगेल पण स्त्रैण नवरा या विषम जोडप्याचा विनोद पाहावयास मिळतो. त्याच्या पुढच्याच प्रवेशांत विहंगांत आपल्याला लबाड व कामचुकार नोकराचें उत्कृष्ट चित्र पाहावयास मिळतें. अंक ४ था प्र. १ ला तर अत्यंत बहारीचा आहे. आपलें कारस्थान नंदनला कळूं नये अशी मोहिनीची इच्छा असते. तडागाने या कारस्थानाचा स्फोट केला नसेल अशी तिची अपेक्षा असत म्हणून त्या अनुरोधाने ती तडागाला एक एक प्रश्न

विचारते. हा महामूर्ख शिपाई गडी तिच्या प्रत्येक वाक्यागणिक मोठ्या एटीने निराशा करतो. 'प्रेमशोधनांतील' विनोदाचा अत्यंत स्पृहणीय व वाखाणण्या-सारखा विशेष असा आहे की त्याने तारतम्य राखून व आवश्यक तेथेच मोठ्या खुबीने आपला संचार केला आहे.

कथानकांतील विशेष गुणांचा आपण आतांपर्यंत विचार केला. यावरून हें नाटक कथानकप्रधान असावें असें कुणाला वाटेल. पण तसें खरोखर नाही. 'प्रेमशोधन' हें व्यक्तिप्रधान नाटक आहे. Ethos किंवा Muthos व्यक्ति अथवा घटना यांत प्रधान कोण या वादाचा निर्णय 'प्रेमशोध-नांतील' कथानकाने दिला आहे. स्वभावरेखन उत्कृष्ट असलें म्हणजे कथा-नकहि उत्कृष्ट निर्माण होतें. घटनांहि कार्यकारणभावाने संबद्ध निर्माण होतात व त्या उठावदार व परिणामकारक होत असतात. तात्यांनी प्रत्येक व्यक्तीच्या स्वभावचित्रणांतील रंग असे खुबीने भरले आहेत की प्रत्येकाकडे तारतम्यभावानें पाहा, अगर वेगळेवेगळे पाहा, कलाचातुर्याची मोठी मोहक जादू त्यांत भरली असलेली दिसून येते. स्वभावचित्रणाच्या या सर्वसाधारण उच्च पातळीला मंदाराचें स्वभावचित्रण थोडफार अपवादात्मक ठरण्याचा संभव आहे.

मंदार महाराज हे प्रकोप राजाचेच वडील बंधु वाटतात. मुलींच्या आयुष्याची माती झाली तरी चालेल पण आपल्या वचनाला बाध आणा-वयाचा नाही असा यांचा दुराग्रह असतो. वडील सांगतील त्याच्याशी मुलीने प्रेम केलें पाहिजे. नसल्यास तें अभ्यासाने वाढविलें पाहिजे. या दुरा-ग्रहामुळेच वडील मुलींच्या आयुष्यांची हानी झाली. इंदिरेवर मात्र त्याचें जीवाभावाचें प्रेम असते. तरी तिच्याहि आयुष्याची हानी होण्याचा प्रसंग मंदाराने आणला होता. पण कंदनाच्या लोकोत्तर आत्मत्यागामुळेच तो टळला. मंदार हा कोणत्याहि एका विशिष्ट व्यक्तीचा नमुना असण्यापेक्षा एका विशिष्ट मनोवृत्तीच्या समाजांतील वडीलधाऱ्या वर्गाचा तो प्रतिनिधी आहे असें वाटतें. एकंदरीने पाहतां मंदाराचें स्वभावचित्रण मोठेसें डोळ्यांत भरण्या-सारखें वाटत नाही. व्यवहारचातुर्य व तारतम्य यांचा पूर्ण अभावच दिसून येतो. पण मंदाराचें चित्र मुद्दामच असें योजिलें असावें असेंहि म्हणतां येण्यासारखे आहे.

नंदन कंदन व इंदिरा यांना चंद्र, सूर्य व चंद्रिका यांचीच उपमा साजेल. चंद्राची शीतलता व त्याचें उदात्त व शांत अंतःकरण हे गुण सूर्याची प्रखरता व तेजस्विता यांच्या जोडीने व तुलनेने जसे खुलून दिसतात तसाच नंदनाचा उदार व शांत स्वभाव कंदनाच्या अत्यंत तेजस्वी व प्रखर आत्मत्यागामुळे खुलून दिसतो.

पहिल्या अंकांतील कंदन व नंदन यांचीं चित्रें पहा. नंदनाच्या मनांत कंदनाविषयीं असलेलें निर्व्याज प्रेम व तळमळ, त्याच्या ऋणांतून मुक्त होण्याविषयीं त्याची प्रामाणिक चिंता या गोष्टी एकदम नंदनाच्या स्वभावांत दिसतात. कंदनावर अन्याय झाला आहे याचीहि त्याला जाणीव आहे मोहिनीनें त्याच्यावर प्रेम नाही हें दिसतांच तो तिच्याशी केवळ बंधूप्रमाणे आचरण ठेवतो. एवढेंच नव्हें तर उठल्याबसल्या डिवचलेल्या नागिणीप्रमाणे मोहिनीचें त्याच्याशी वर्तन होत असताहि यत्किंचित देखील तो आपली उदारता व शांत स्वभाव सोडत नाही. याच्या उलट त्याच अंकांत दिसणारा कंदन पहा. त्याचा धाडसी व तामसी स्वभाव, नंदनासंबंधीचा अत्यंत राग व दुराग्रह इ० गुण एकदम आपल्याला कंदनांत दिसून येतात. ही दोन्हीं चित्रें पाहताच आपल्या मनावर एकदम काय परिणाम होतो ? नंदनाच्या उदारतेपुढे कंदनाचा तामसी स्वभाव, एकदम कमी प्रतीचा वाटतो व नंदनाचें व्यक्तिमत्व कंदानापेक्षा किती तरी उज्वल भासूं लागतें.

परंतु चंद्र कितीहि सुंदर असला तरी शेवटीं तो परप्रकाशी असतो हें सत्यच कंदन खरें करून दाखवितो. सूर्याची दाहकता पृथ्वीच्या पृष्ठावरील हिरवळ भाजून काढीत असेल. तिला ताप देत असेल. पण शेवटीं कमलांना तोच विकसित करतोना ? किंवा सूर्योदयाच्या आशेच्या आनंदाने तीं आपण स्वतःच जणु विकसित होतात ना ? सृष्टींतील पापमय अंधार तोच दूर करतोना ? चंद्राच्या ठिकाणीं सूर्याइतकी पृथ्वीला तापविण्याचीहि शक्ति नाही व स्वयंप्रकाशित्वहि नाही. कंदनाचें चित्रण हुबेहूब असें आहे. उत्कटता हा कंदनातील सर्वच गुणांचा विशेष आहे. कंदन जसा पुरुषसिंह आहे तसाच गाईप्रमाणे दीनहि आहे. अन्यायाचा सूड घेण्याकरितां वाटेल

तें पाप करण्याची त्याची जशी तयारी आहे, तशीच पापी मनाची शुद्धता करण्याकरितां आत्मबलीदान करण्याचीहि त्याची तयारी आहे; अंगावर शहारे आणतील इतके भयंकर दुर्गुण जसे त्याने उधळले तसेच त्या पापाच्या परिमार्जनाकरितां त्याने लोकोत्तर स्वार्थत्यागहि करून दाखविला.

पशूकोटींतून हा जीव देवकोटींत गेला हे एकदम ऐकून कुणाला आश्चर्य वाटेल. परंतु 'प्रेमशोधनांत' चित्रित केलेला कंदनाचा मनोविकास पाहिला म्हणजे कुणालाहि असेंच वाटेल की कंदनाचा हा क्रांतिकारी मनोविकास नैसर्गिक होता. मानवीरत्नाच्या खाणींतून काढलेला हा ओबडधोबड हिरा प्रथम साध्या दगडासारखा दिसत असला तरी इंदिरेच्या सद्गुणाच्या साहचर्याने त्याला प्रेमाचे पैलू पाडताच तोच कोहिनूर झाला.

पहिल्या अंकांत कंदन येतो तो मोहिनीच्या प्राप्तिकरितां. नंदनाचा नाश करावा व रूपसादृश्याच्या बळावर आपण नंदन व्हावें, पत्राचा आधार घेऊन कंदनाची मृत्युवार्ता उठवून लोकांचा संशय दूर करावा, या हेतूंच्या पूर्ततेकरितां तो मंदाराच्या आश्रमापर्यंत नंदनाचा पाठलाग करतो. नंदनावर शस्त्रप्रहार करतो. पण इंदिरेकडे पाहताच मात्र त्याची दृष्टि तिच्यावर खिळली जाते व तो मंदाराला म्हणतो 'मी जागचें जागीं खिळलों याबद्दल आश्चर्य वाटूं देऊं नका. हा सौंदर्याचा निधि पाहून कोण थक्क होणार नाही? या लावण्यवतीने आपल्या तेजाने डोळे दिपवून टाकून चोराच्याच हृदयाची चोरी केली.'

पण इंदिरेच्या सद्गुणाचा प्रभावच असा की तिच्या थोड्या साहचर्याने तो पशूचा मनुष्य होतो. कंदनाच्या या स्वभावविकासाचें चित्र आपण मागें दिलें असल्यामुळे पुनरुक्तीचा दोष घेऊं इच्छित नाही. त्याचें मन अधिकाधिक इंदिरामय बनत जातें. नंदनासंबंधीचा वैरभाव पार नाहीसा होतो. इंदिरा व तिची प्राप्ति एवढाच एकमेव हेतु त्याला उरता. 'तूं हें जग सोडलेस की मला चोहोंकडे अंधकार झालाच म्हणून समज. तूं जरी माझ्या संगतींत कंटाळली असशील तरी माझी शांति, माझें सौख्य, फार काय पण माझा प्राणसुद्धां तुझ्या मागोमाग जाईल.'

उत्कट स्वभावाचा दुसरा नैसर्गिक परिणाम म्हणजे चित्तशुद्धि, नीतिपर आचरण. मंदारगच्या संमतीने इंदिरेशी विवाह होण्याची आशा दिसताच तो आनंदाने वेडा होतो. अशा आनंदातिशयाच्या शैलावर तो बसला असतांच 'आपण हिरकणी खाऊन प्राणनाश करून घेऊं, असा आपला निर्वाणीचा निश्चय इंदिरा त्याला सांगते. पाणीदानाच्या वचनांत प्रीतिप्रवाहाच्या संगमाची आशा नाही हें त्याला दिसून येतें. शेवटीं तो तिला म्हणतो 'एकूण माझ्याशी लग्न होताच प्राणत्याग करण्याचा तुझा निश्चय झाला आहे ? आणि एकदां तुझे प्राण गेले म्हणजे त्यांच्या मागोमाग माझेहि जाणारच. कारण त्याची भूकतहान तृप्त करण्याला दुसऱ्या कोणत्या इंदिरेचें मधुर हास्य आणि लावण्यजल त्यांना मिळणार आहे ?' शेवटीं तिला सांगतो. 'दुःखमुक्त तुज करण्यातें। वचनमुक्त करितो तूंते। अंतरलोचि सुखातें। लाभो सदैव तुजसि तरी ते। ३। शोक मोक्ष करण्या पुढती। स्थापिन हृदयीं तव मूर्ति। तद्ध्यान बळें अंती। मिळविन तंव चरणाशी वसती। ४। अशा प्रकारचा त्याग करण्यांत खरोखर त्याच्या अंतःकरणाला काय वेदना होतं असतील याची कल्पनाच करवत नाही. शेवटीं इंदिरेला आपली आठवण होऊं देऊं नकोस व नंदनासह सुखाने रहा अशी विनंती करतो व अखेरीस तिला सांगतो. 'याच मूर्तीने त्याला पशूंतून माणसांत आणलें आणि याच मूर्तीच्या प्रेमाने माझी चित्तशुद्धि केली. इंदिरेला वचनमुक्त करताच आपला भूतकालाशी संबंध तुटला असें त्याला वाटू लागते 'पूर्वाश्रमीची महत्वाकांक्षा कधींच पार गेली. चित्तशुद्धीनंतर पूर्वीची पापवासना कशी राहणार ? इंदिरेची आशाहि गेली. मग आता जगायचें कशाला हा प्रश्न साहजिकच त्याच्या मनांत उभा राहिला.

'इंदिरेने माझा त्याग केल्याबरोबर माझें भूतकाळाशीं जें बंधन होतें तें ताडकन तुटून गेलें. आतां भविष्यकाळाचा सारा प्रदेश अंधकारमय शून्य आणि भयाण वाटत आहे. त्यांतून प्रवास करण्याला सोबतीला कोण ? तर आत्यंतिक निराशा ! त्या प्रवासाचा आणि त्या सोबतिणीचा बरोबर नायनाट केला तर ? पण असें करणें नामर्दपणाचें होईल. त्यापक्षा

माझ्या इंदिरेला अत्यंत आवडता जो सन्मार्ग त्याचें आचरण करून दिवस कंठणें शक्य आहे. पण त्या सन्मार्गावर मला दीपिका कोण ?... जगांत जीं महत्कृत्यें होत आहेत त्यांच्या मुळाशी प्रियजनांचा संतोष व्हावा ही प्रबळ इच्छाच दिसून येईल. सद्‌गुणास निराळ्या बक्षिसाची अपेक्षाच नसत हें तत्त्व माझ्यासारख्या निर्ढावलेल्या पातक्यास कुठून लागूं पडणार ?... त्याला सन्मार्गानें शांति कुठून होणार ? आतां मृत्यु हीच माझी शांति...' अंतःकरणाचें सारे पडदे दूर सारून कंदनानें आपलें हृदय उघड केलें आहे. त्याच्यापुढें उभा असलेला प्रश्न आणि त्याचें त्यानें दिलेलें उत्तर समर्पक नाही असें कोण म्हणेल ? मंदाराचें राज्य इंद्रजालाकरवीं तो परत करवितो. इंदिरेचा स्वीकार करण्याची आग्रहाची विनंती करून नंतर आत्मत्याग करतो. इंदिरेचें बरें करावयाचें, प्रजेचें हित साधावयाचें, नंदनाशीं कृतज्ञबुद्धीनें उतराई व्हावयाचें हीं शेवटचीं तीन महत्कार्यें साधण्याकरितां आत्मत्यागावेगळा त्याला अन्य कोणताच मार्ग नव्हता. कंदनाचें स्वभावचित्रण इतकें हृदयंगम वठलें आहे की तात्यांचा हा नायक मराठी नाट्यसृष्टीइतकाच अमर आहे असेंच कुणीहि म्हणेल.

नंदनाचें स्वभावचित्रणहि उत्कृष्ट झालें आहे. कंदनाच्या स्वभावचित्रणाचा विचार करीत असतां या स्वभावचित्रणाचा विचार आपण केलाच आहे.

इंदिरा ही चंद्रिकेप्रमाणेंच शीतल व सुखदायक आहे. 'नीतीनें चालणाराला देव कधींहि सोडीत नाहीं' या मंदाराच्या शिकवणीवर तिची अढळ निष्ठा असते. स्वतः गुरुचीच या गोष्टीवरील निष्ठा उडूं लागली असें पाहत असतांहि ती म्हणते 'मला बाई नेहमी नीतीच्या विजयाचाच अनुभव आला आहे. आपल्या मनांत पाप नसलें म्हणजे दुष्ट मनुष्याचा दुष्टपणासुद्धा आपणाला बाधत नाहीं ' प्रेमळपणा व निष्कलंक शील हे तिचे विशेष गुण आहेत.

नंदनाला पाहतांच प्रथम दर्शनींच तिच्या अंतःकरणांत प्रेम निर्माण झालें. चोरांनी त्यांच्यावर हल्ला केला असतां त्यांच्या रक्षणार्थ मध्ये पडून नंदनानें स्वतः आपल्या अंगावर वार घेतला. यामुळे तर तें प्रेम पूर्णपणें

हृदयांत रुजलें गेलें व अशा तऱ्हेने एकदा हृदयांत प्रेम पूर्णपणें रुजल्यानतर तें आत्यंतिक निष्ठेने तेथेंच निश्चल राहिलें. ही प्रेमाची एकनिष्ठता व त्यासाठी आत्यंतिक प्राणत्यागाची तयारी तिच्या अकृत्रिम प्रेमळ स्वभावाची साक्ष पटवितात. पण या उत्कट प्रेमाच्या स्पर्धेत कंदनापुढें मात्र ती फिकी पडते. कंदनाचें घायाळ व प्रेमविव्हळ मन तिला पूर्णपणें माहित असतें. अशा अवस्थेंतहि त्याच्या यातनांची यत्किंचितहि ती पर्वा करीत नाही. उलट स्वार्थी हेतूने ती आपली सोडवणूक करून घेते. त्यावेळीं नंदनाचा लाभ तरी निश्चित होता का ? मोहिनी जिवंत असतां नंदनाने द्वितीय संबंध कधीहि केला नसता. यामुळें इंदिरेच्या उदात्त स्वभावचित्रणाला बाध आला आहे. सहजसुंदरता हा या स्वभावाचित्रणाचा आणखी एक विशेष आहे. तिचें प्रेम निर्मळ आहे. अहंकाराचा तर तिच्या ठिकाणीं गंधहि नाही. अंक २ रा. प्र० ३ यांत स्त्रियांच्या विषयीं इंदिरेनें जे गाणें म्हटलें आहे तें अगदी समर्पक तर आहेच पण इंदिरेच्याच मुखांतून तें बाहेर पडत असल्यामुळे त्यांत विशेषच माधुरी आहे. 'हें प्रेम जरि लाधे मनुजालागे उच्छिष्ट सौख्य त्या स्वर्गी।, हे तिचे उद्गार कुणालाहि पटतात. त्याचप्रमाणे 'प्रेमाच्या पेठेंतील दिवाळखोरी अंक ३रा. प्र.१ त्यांत तिने जी वर्णिली आहे तिनेहि हृदयाच्या तारा छेडल्या जातात यांत शंका नाही. एकंदरीने इंदिरेचें स्वभावचित्रण चांगलेंच उतरलें आहे.

मोहिनी ही कंदनाची ओबडधोबड प्रतिमा होय. कंदनाचा तामसी स्वभाव तर तिच्यांत खास आहेच. प्रेमाची ओढहि आहे. पण त्यागाची यत्किंचितहि झाक नाही. जिकडेतिकडे तिला स्वार्थच दिसतो व तो साधण्यासाठी वाटेल तें करायला ती तयार असते. कोणत्याहि बऱ्यावाईट साधनांची तिला यत्किंचितहि फिकीर नसते. आयुष्यभर स्वार्थाच्या पाठीमागे राहून ना स्वार्थ ना परमार्थ लाभणाऱ्या माणसांची स्वार्थ साधण्याची कायमची आशा दुरावल्यावर जी अवस्था होत असते तशी हुबेहूब अवस्था मोहिनीची होत असते. कंदनाच्या लाभाकरिता ती नंदनाचा व इंदिरेचाहि प्राण घेऊं पाहते. पण स्वतःच्या कारस्थानालाच ती स्वतः बळी पडते. आत्यंतिक स्वार्थी, तामसी स्वभावाचा मोहिनी उत्कृष्ट नमुना आहे.

तडागाचें स्वभावचित्रणहि उत्कृष्ट वठलें आहे. सरळ, साधा शिपाई माणूस. शस्त्रानें शत्रूची मान कशी कापावी एवढेंच त्याला माहित. गाकट आणि तुसडेपणाचीच त्याची भाषा. बरे असो वाईट असो कशाचीहि पर्वा नाही. हें करणें बरें की तें करणें बरें इतकेंहि समजण्याइतकी अक्कल नाही. असा हा माणूस पडूं नये पण पुष्करिणीच्या प्रेमांत पडला. तिच्या प्रेमाखातर आपल्याला जुळणार नाही अशा गोष्टी करायला तो तयार होतो. व शेवटी मूळचे पाणी बाहेर आल्याशिवाय राहत नाही. तडागाचे सर्वच प्रवेश अत्यंत सरस अशा विनोदानें परिपूर्ण आहेत. तडागावर प्रेम करणें याशिवाय कोणतेंहि वैशिष्ट्य पुष्करिणींत नाही.

तडागाच्या खालोखाल दुसरें जिवंत विनोदी पात्र म्हणजे चंडी होय. कृति आणि वृत्ति या दोन्हीं गोष्टी चंडी या नांवाला शोभण्यासारख्याच आहेत. तोंडाची फटकळ असली व नवऱ्याला अगदी सारखा सासुरवास करत असली तरी प्रामाणिकपणा, निमकहलाली तिच्यांत खास आहेत. थोड्याच वेळांत हें पात्र प्रेक्षकाची सहज सहानुभूति मिळवितें.

विहंग म्हणजे नांवाप्रमाणेंच विहंग आहे. तो प्रेमवेडा आहे की पागल आहे हें सांगणें कठीण. पण एका बाबतींत बेटा मोठा धूर्त दिसतो. कामचुकारपणा व खुशालचेंडूपणा हे त्याचे स्वभावविशेष आहेत. व त्या गुणांना आवश्यक इतका धूर्तपणा परमेश्वरानें त्याला दिला आहे. सारांश 'प्रमशोधनांती'ल सारींच चित्रें अतिशय बहारीचीं वठलीं आहेत.

उत्कृष्ट संवाद हा 'प्रेमशोधना'चा एकदम नजरेस येणारा विशेष आहे. सबंध कथानकच पात्रांतील स्वभाववैशिष्ट्यानें विकासित होत असल्यामुळे पानपान लांबीचीं भाषणें अपवादानेच आढळतात. आहेत तीं अत्यंत अवश्य अशीं व रसपरिपोषक आहेत. तडाग, पुष्करिणी, विहंग, चंडी यांचे प्रवेश विनोदी असल्यामुळे अतिशय खुसखुशीत आहेत यांत मोठेसें आश्चर्य नाही.

भाषा कल्पक असली तरी विचारप्रवाही आणि खुबीदार आहे. शृंगार, करूण हे रस तर तिच्या हातचा मळ आहे. कोटीबाजपणा हा तिचा

स्वभावधर्म असला तरी प्रयासाने व औचित्याची हानी करून आणलेली कोटी फक्त एकाच ठिकाणी आढळते. कृत्रिमता व बोजडपणा जवळ जवळ नाहीच. याला अपवाद अंक २ रा. प्र. २ यांतील नंदनाचें भाषण, 'ही पहा शुभ्रवर्ण व्यवसायानुकूल पुण्यसाक्षी दिवसाची कृष्णवर्ण आलस्यानुकूल,पापसाक्षी अर्धांगी निशा सपत्न्याने जगावर प्रवेश करीत असल्यामुळे तिचा पति वेगाने निष्क्रमण करीत आहे व०'

औचित्यहानीला कारणीभूत झालेल्या स्थळांत 'रत्न' या शद्बावरील कोटीचा मागें उल्लेख आला आहेच. याशिवाय आणखी एका स्थलाचा आपल्याला निर्देश करावा लागेल.

अंक २ रा प्र. ५ वा

चंडी—मी रोगावर नेहमी जालीम उपाय करीत असते. पोट दुखलें की दे डाग ! कपाळ दुखले की दे डाग !

विहंग—नवरा चुकला की दे डाग !

कंदन— एकुण एखादा रोगी तुमच्या संगतीला कांही दिवस राहिला तर तो निष्कलंक राहण्याची फारशी आशा नाही म्हणता!

यांत 'निष्कलंक' या शद्बाने केलेली कोटी औचित्यहानी तर करतेच पण ती सदभिरुचीला धरून आहे असेंहि वाटत नाही.

कोल्हटकरांच्या पदांतील कल्पकतेबद्दल कुणालाहि शंका नाही. पण भाषा अत्यंत संस्कृतप्रचुर, बोजड असते, समजण्याला अत्यंत कठीण असते हा त्यांच्यावरील नेहमीचा आक्षेप आहे. पण 'प्रेमशोधनांतील', पदें कल्पकतापूर्ण असलीं तरी अत्यंत प्रासादिक आहेत. भावपूर्णहि आहेत. समजण्याला अत्यंत सोपी असून सर्वच दृष्टींनीं हृदयंगम अशी उतरलीं आहेत.

१९३४ सालीं कै. नटवर्य पेंढारकरांनी आपल्या ललितकलादर्श नाटक मंडळीतर्फे हें नाटक पुनः रंगभूमीवर आणलें. त्यावेळीं ४१

पदें गाळलीं व ६ पदांचा अर्थ गद्यांत आणला. हें नाटक मुळांत गद्यच असल्यामुळे पदांची एकजात उचलबांगडी झाली तरी त्यामुळें कथानकाची हानी होण्याची भीति नाही. एकंदर सर्वच पदें अत्यंत रसपरिपोषक अशीं आहेत. नाही म्हणावयास अं. ३ रा. प्र० १ ल्यातील 'तव अधरामृति अनुपम वसत माधुरी' हें पद योजकतेच्या दृष्टीने अगर रसपरिपोषाच्या दृष्टीने यावेळीं योग्य वाटत नाही. आचारी नंदनाच्या जागीं आजाऱ्याचें सोंग घेऊन चंदन निजला असतो.

'प्रेमशोधनाचे' प्रयोग किर्लोस्कर नाटक मंडळीने वाईट दिवस येताच बंद पडले. परंतु तात्यांच्या हयातींतच ललितकलादर्श नाटक मंडळीने हें नाटक पुनः रंगभूमीवर आणण्याचें नक्की केलें होतें; व रंगावृत्तींत करावयाच्या फेरफाराची चर्चाहि नटवर्य कै. पेंढारकर यांनी तात्यासाहेबांशी केली होती. या रंगावृत्तींत केलेला महत्त्वाचा फरक म्हणजे अंक ५ वा मधील प्रवेश ४ था व ५ वा हे गाळून त्यांच्या ऐवजीं वरेरकरांनी लिहिलेला शेवटचा भाग होय. याकरितां तात्यासाहेबांची आगाऊ संमति घेतली गेली होती. पण हा नवीन भाग तात्यासाहेबांना स्वतः पाहावयास मिळाला नाही. परंतु तात्याच्या मृत्यूनंतर कां होईना 'प्रेमशोधन' १९३४ सालीं पुनः ललितकलादर्श नाटक मंडळीने रंगभूमीवर आणलें. याचें सारें श्रेय नटवर्य कै. पेंढारकर व मामा-वरेरकर यांनाच आहे. या नाटकाची रंगावृत्ति करतांना त्यांना कांही फेरफार करावे लागले. त्याचा तपशील 'प्रेमशोधनाच्या' १९३४ सालीं प्रसिद्ध झालेल्या द्वितियावृत्तींत दिला आहे. संपूर्ण तपशील चिकित्सक वाचकांनी तेथें अवश्य पाहावा. स्थूलमानाने त्याची कल्पना द्यावयाची झाल्यास खालीलप्रमाणे देतां येईल.

(१) मुळांतील एकंदर ११० पदांपैकी ४१ गाळलीं. ६ पदांचे आशय गद्यांत आणले. या शिवाय जे प्रवेश रंगावृत्तींत गाळले त्यांतील पदेंहि गाळलीं.

(२) अंकांची संख्या ४ करण्यांत आली. अंक १ ला. दुसऱ्या अंकाच्या तिसऱ्या प्रवेशाच्या अखेरीस संपतो.

दुसरा अंक– मुळांतील अंक २ रा. प्र. ५ वा. हा रंगवृत्तांत अंक २ रा. प्र. १ ला, व मुळांतील प्र० ४ था हा दुसरा प्रवेश केला. मुळांतील तिसऱ्या अंकाच्या शेवटीं हा दुसरा अंक संपतो.

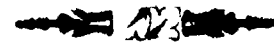
तिसरा अंक– मूळांतील अंक ४ था.

चवथा अंक– मुळांतील ५ वा अंक हा एकच प्रवेशाचा करण्यांत आला. पहिले तिन्हीं प्रवेश एक करण्यांत आले. प्र० ४ व ५ हे गाळून त्या ऐवजी पुढचा भाग नवीनच लिहिण्यांत आला. हा भाग वरेरकरांनी स्वतः लिहिला.

या फेरफारासंबंधीं बोलावयाचें झाल्यास एका गोष्टीचा उल्लेख करावासा वाटतो. 'प्रेमशोधनाच्या' रंगावृत्तींत जो शेवट केला आहे तो अधिक परिणामकारक होतो असें आम्हास वाटतें. त्या मानाने पूर्वीचा नाटकाचा शेवट हा कमी परिणामकारक होता. पूर्वीचा शेवट नंदन आपल्या नगरांत परत जातो व तेथे नंदन इंदिरेचा विवाह होतो. प्रजा संतुष्ट होते असा आहे. रंगावृत्तींतील शेवट कंदनाच्या आत्मत्यागानेच होतो. रंगावृत्तींतील शेवट हा अत्यंत सूचक आहे. या पुढील घटना चाणाक्ष प्रेक्षक कल्पनेनेदेखील जाणूं शकतो. पूर्वीचा शेवट हा वाचकांच्या इच्छापूर्तिकरिताच केवळ आवश्यक होता. पण त्यामुळे कंदनाच्या आत्मत्यागाची परिणामकारकता बऱ्याच प्रमाणांत मारली जात असे. प्रेक्षक नदन इंदिरेच्या विवाहाने प्रसन्न होत असे. पण रंगावृत्तींतील शेवट कंदनाच्या आत्मत्यागाची परिणामकारकता कायम ठेवून होतो. सूचकता हा कलेचा प्रधान गुण आहे. आधुनिक जगांत सर्वच घटनांचा शेवट प्रेक्षकांच्या इच्छेप्रमाणे घडून आलेला प्रत्यक्ष दाखविण्याची गरज नाही. त्या गोष्टी केवळ प्रेक्षकांच्या कल्पनेंतहि त्यांना दिसूं शकतात. प्र० ५ वा त्या दृष्टीने गाळला हेंच बरें. त्यामुळे कंदनाच्या आत्मत्यागाची परिणामकारकता कायम राहते. या कारणाकरिता रंगावृत्तींतील कथानकाचा शेवट कुणालाहि जास्त परिणामकारक वाटेल.

७

वधूपरीक्षा



गद्यस्वरुपांत रंगभूमीवर आलेलें कोल्हटकराचें हें पहिलेंच नाटक होय. लक्ष्मी जशी चंचल आहे तशाच लौकिक आणि उत्कर्ष इत्यादि गोष्टी चंचल आहेत. त्यांना नेहमी बदल हवा असतो. या कटुसत्याचा अनुभव तात्यासाहेबांना ' वधूपरीक्षा ' नाटकापासूनच आला. नाट्यप्रदेशावर पहिलें पाऊल टाकल्यापासून त्यांच्या उत्कर्षांत आणि कीर्तिसंपदेंत अधिकाधिक भरच पडत गेली; आणि एका बाजूने गद्य नाटकांचे आचार्य म्हणून काकासाहेब खाडिलकरांचा उदय होत असतां संगीत नाटकांच्या क्षेत्रांत कोल्हटकरांचा उत्कर्ष कळसाला पोहोंचला होता. या परमोच्च उत्कर्षस्थानावरून अपकर्षाला सुरवात याच नाटकापासून झाली असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाहीं.

१९१० पर्यंत किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा चालक वर्ग कोल्हटकरांचा चाहता होता. कै. भाऊराव कोल्हटकर काय किंवा त्यानंतर आलेले जोगळेकर काय हे दोघेहि कोल्हटकरांच्या चाहत्यावर्गापैकी होते. परंतु त्यानंतर आलेल्या चालक वर्गाचा आणि कोल्हटकरांचा संबंध आलेला असला तरी भाऊराव किंवा जोगळेकर यांच्याइतका निकटचा आणि जिव्हाळ्याचा नव्हता. शेवटी शेवटी तर कोल्हटकर आणि जोगळेकर यांचे संबंध स्नेहाचे राहिले नाहींत. काकासाहेब खाडीलकर आणि कोल्हटकर यांचा प्रथम परिचय ' मूकनायका'च्या वेळीं झाला. ' प्रेमशोधना'च्या तालमा काकासाहेबांनी

घेतल्या. त्यावेळीं त्या निमित्तानें खाडीलकर आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा संबंध आला. या घटनेसंबंधी गणपतराव बोडस यांच्या 'माझी भूमिका' या पुस्तकांतील एक उतारा देण्याचा मोह न आवरल्यामुळे तो संक्षिप्त स्वरूपांत देत आहे.

'प्रेमशोधना'ची रंगी तालीम पाहायला तात्यासाहेबांच्याबरोबर कृष्णाजीपंत खाडीलकर आले होते. केसरीचे संपादक, नाणावलेल्या गद्य नाटकांचे कर्ते असल्यामुळे त्यांच्याबद्दल आमच्या मंडळींत बराच आदर होता. 'प्रेमशोधना'चा जाहीर प्रयोग होण्यापूर्वी त्याच्या तालमी खाडीलकर यांनी 'मी घेईन' असें सांगितलें....

'प्रेमशोधना' च्या तालमी घेण्याच्या निमित्तानें खाडीलकरांचा किर्लोस्कर मंडळीशी संबंध आला. खाडीलकरांच्या गद्य मनोवृत्ति संगिताकडे, विशेषतः नारायणाच्या गाण्याकडे, १९०८ सालापासून आकर्षिल्या होत्या. तें आकर्षण 'प्रेमशोधना' च्या तालमी घेतांना वाढीस लागलें. त्यांतच शंकररावांनी त्यांना आपल्या मंडळीसाठीं नाटक लिहावयास आग्रहाची विनंती केली. 'मानापमाना' पासून खाडीलकरांचा व नारायणाचा विशेष ऋणानुबंध उत्पन्न झाला व नारायणाबद्दल खाडीलकरांना अमन आपुलकी वाटावयास लागली.... रामभाऊंची फारखत झाल्यावर कंपनीच्या भागीदारीची पुनर्घटना व्हावयाची होती. खाडीलकरांनी पत्र लिहून नारायणराव एकटेच मालक असावे अशी सूचना केली.',

या उताऱ्यांतील नटवर्य बोडसांचा कांहीं वैयक्तिक अभिनिवेष वगळला तरी नारायण कृष्णाचा यापुढील संबंध विख्यातच आहे. १९१० च्या जूनमध्ये 'प्रेमशोधना'चा प्रयोग झाला व त्यानंतर १९११ च्या मार्च महिन्यांत किर्लोस्करांच्या रंगभूमीवर मुंबई येथें 'मानापमाना'चा प्रयोग झाला. त्याच दिवशीं जन्मास आलेलें नारायणरावाचें प्रथम अपत्य स्वर्गवासी होऊनहि नारायणरावांनी तन्मयतेनें आपली भूमिका वठविली; आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीला अलोट संपत्ति पुरविणारी जणु कांहीं कामधेनूच मिळाल्यासारखें झालें. अर्थात् ज्याच्या नाटकामुळें अधिक पैसा मिळेल तोच आपला नाटककार अशी कंपनीची मनोवृत्ति झाली असल्यास नवल नाहीं.

तशांत नारायणरावांच्या उत्कर्षाचा काळ आणि काकासाहेबांचा आणि त्यांचा अत्यंत जिवाभावाचा स्नेह अशा परिस्थितींत कोल्हटकरांची उचलबांगडी किर्लोस्कर मंडळीच्या गादीवरून झाली.

'वधूपरीक्षा' कुणाकरिताहि लिहलेले असो किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडीं, नाटक आता कसें होणार, अशी आतुरतेने वाट पाहणाऱ्या भक्ताच्या मेळाव्यांत तें खास लिहिल्या गेलें नाही. 'वधूपरीक्षा' हे नाटक 'प्रेमशोधना'पेक्षा फक्त एकच दिवसाचा जास्त वेळ घेऊन (ता. २५ डिसेंबर १९११ रोजी लेखनास सुरवात झाली व ता. १ जानेवारी १९१२ पर्यंत लेखन पूर्ण झालें) संपर्ण लिहिलें व १९१३ साली खामगाव मुक्कामी महाराष्ट्र नाटक मंडळीने तें रंगभूमीवर आणलें. त्यानतर थोड्याच दिवसांनी भारत नाटक मंडळीनेंहि तें रंगभूमीवर आणलें व १९१४ साली ते पुस्तकरूपाने बाहेर आलें.

'विधूरविवाह' 'पुनर्विवाह' 'विषमविवाह' अशा विषयाच्या क्रमवारींत राहितांराहिले 'अनुलोमविवाह' आणि 'प्रतिलोमविवाह'. त्यांच्याकडे साहाजिकच तात्याचें लक्ष गेले असावें पण 'अनुलामविवाहा' पेक्षा 'प्रतिलोमविवाहा' कडेच आधी लक्ष जावे अशी तत्कालीन परिस्थिति असतांहि 'अनुलोमविवाहाकडे' च तात्यांचे लक्ष आधी कां गेलें हे सागणें कठीण आहे. 'अनुलोमविवाह' कायद्यानेहि मान्य केला आहे हें त्यांचें कारण असेल असें म्हणवत नाही. एकाच जातीतील विवाह तर सर्व संमत आहेतच. पण अनुरूप स्त्रीपुरुषांची मनें एकमेकाकडे आकर्षिली आहेत व भिन्न जातियत्वामुळे त्यांचा जीवितसंगम अशक्य झाला आहे, निदान अशा विवाहाविरूद्ध सामाजिक निर्बंध अतिशय कडवट आहेत, अशी त्यावेळी खात्रीने परिस्थिति होती. या नंतर ५ वर्षांनी प्रतिलोमविवाहावर 'जन्मरहस्य' लिहून त्यांनी या इष्ट सुधारणेचाहि अवलंब आपल्या नाटकांतून केला.

'वधूपरीक्षा' या नाटकाचें कथानक अत्यंत गुंतागुतीचें आहे. कोल्हटकरांच्या प्रत्येक नाटकाच्या कथानकांत कोठे ना कोठे कांहीं तरी

रहस्य आढळून येतेच. परंतु या नाटकाने रहस्याच्या बाबतींत अगदी उच्चांक गाठला आहे. 'वधूपरीक्षे'च्या कथानकांत पात्रांची तर अगदी उधळपट्टी आहे. परंतु घरांतील प्रत्येक वस्तूची व खर्चाची, पै नि् पैची, व्यवस्थित मांडणी करून काटकोर हिशोब राखणाऱ्या चतुर माणसाची करामत तात्यांनी 'वधूपरीक्षे'त करून दाखविली आहे. कथानक अतिशय गुंतागुंतीचें असूनहि धागेदोरे इतक्या कुशलतेने जोडण्यांत आले आहेत की या अत्यंत गुंतागुंतीच्या कथानकाकडे पाहणाऱ्या कोणत्याहि व्यक्तीला तात्यांच्या करामतीबद्दल हेवाच वाटावा. कारणाशिवाय एक घटना व कार्याशिवाय एकहि व्यक्ति या कथानकांत आलेली नाहींत. त्यांत अगदीं लहानांतल्या लहान पात्रालादेखील अपवादवजा समजण्याचें कारण नाही.

आतांपर्यंत आपण एकतर अत्यंत अद्भुतरम्य व जुन्या काळच्या राजेलोकांचीं तरी कथानकें पाहिलीं किंवा संपूर्ण मध्यम स्थितींतील, मध्यकालीन व्यक्तींच्या जीवनावर आधारलेलें 'मतिविकारा' सारखें तरी कथानक पाहिलें. पण 'वधुपरीक्षे' त राजा असला तरी तो सार्वभौम अथवा पुरातनकालांतील मांडलीक नाही. आधुनिक काळांतील संस्थानाचा तो अधिपति आहे. आधुनिक आहे. पाश्चात्य देशाहून आलेला दिसतो. पण परंपरामात्र जुनीच दिसते. वीरसेन, विक्रांत, नंदन, कंदन या राजेलोकांप्रमाणें हाहि प्रेमाचें हृदय शोधण्याकरितां निघतो. आणि प्रेमपाशात पडून वधूची प्राप्ति करून घेतो. वीरसेन विक्रांताप्रमाणे याहि राजाला एका अत्यंत विश्वासू सोबत्याची जोड दिली आहे. आणि शूरसेन, प्रतोद आदि आपल्या पूर्वजांची परंपरा या आधुनिक भार्गवानेहि राखली आहे. आणि आपल्या मित्रवत् असलेल्या राजाचे प्राण वाचविले आहेत.

'वधूपरीक्षा' नाटकांत अनेक रहस्यें आहेत. (१) धुरंधराने स्वतःच निर्माण केलेलें तातयाचें रहस्य (२) भार्गवाच्या वडीलाच्या मृत्युपत्राचें रहस्य. (३) दुंदुभि वर्तमानपत्रांतील जाहिरातीचें रहस्य. (४) बस्ती ताईताचें किंवा नायिकेच्या जन्मकथेचें रहस्य. (५) व प्रयाग पंडितांच्या विचित्र वागणुकीच रहस्य. या रहस्यांमुळेच कथानकाचा विस्तार केवळ गद्यांतच १६८ पृष्ठांइतका झाला. प्रत्येक रहस्याकारितां नवीननवीन

पात्रें निर्माण करावीं लागलीं आणि त्यामुळे हा या संस्थानाचा कारभार अतोनात किचकट झाला.

नाटकांत अनुलोमविवाह विषय आणावयाचा असल्यामुळे त्रिवेणी शूद्रकन्या आहे असें भासविण्यासाठी कोतवाल जन्माला आला. राजाच्या 'वधूपरीक्षे'च्या कार्याबरोबर व वधूप्राप्तिबरोबर त्याच्या मित्रालाहि वधू प्राप्त व्हावी व जवळजवळ एकाच मंडपांत राजा आणि त्याचा विश्वासू मित्र यांची लग्नें व्हावींत म्हणून व धुरंधराला जसें विश्वेश्वरशास्त्र्यांचें घर आसऱ्याला मिळालें तसें दुसरें घर भार्गवाला मिळावें म्हणून यमुना आली. त्रिवेणीच्या गळयांतील ताईत काढून दुसऱ्या कुणाच्या गळयांत तो अडकाविता यावा व भार्गवाच्या फसवणूकीबरोबर धुरंधर आणि भार्गव यांच्या ऋणानुबंधाला थोडा जोराचा धक्का बसावा याकरितां म्हाळसा आली. कैदखान्यांत धुरंधराची भेट सुलभ व्हावी म्हणून म्हाळसेचा शिपाया निर्माण झाला. अशाप्रकारें प्रत्येक पात्राच्या निर्मितीचें कारण दाखविता येण्यासारखें आहे.

धुरंधर एका संस्थानचा राजा आहे. गादीवर बसण्यापूर्वी तो विलायतची सफर करून स्वदेशीं परत आला. 'जो राजा अल्लड तरुणीचें अंतरंग पारखूं शकत नाही त्याला प्रजेच्या त्रिविध अंतरंगाची काय पारख असणार?' असा त्याचा विश्वास असतो आणि त्याकरितां स्वतःच वधूपरीक्षेच्या कामाकरितां निघण्याचा त्याचा विचार नक्की होतो. मनुष्याचा स्वभाव अविकृत स्वरुपांत ज्योतिष्याच्या वेषांतच आपल्याला पाहावयाला मिळूं शकेल असें त्याला वाटत असल्यामुळे ज्योतिष्याचा अभ्यास तो प्रवासांत बोटीवरच करतो. हा सर्व विचार नक्की करूनच तो परत येतो. पण धुरंधर म्हणजे कोणी सामान्य व्यक्ति नव्हती. राजा परत आल्यावरहि तो प्रजेला दिसला नाही तर प्रजा चौकशी करणारच. तेव्हां त्यांनी आणखी एक योजना नक्की केली. तो म्हणतो 'गेल्या १२ वर्षात प्रजेपैकी एकानेहि मला पाहिलें नाही. त्याच्याशिवाय आपण जर चोहोंकडे असें जाहीर केलें की एक तोतया माझी गादी स्वतःच्या सादृश रूपाच्या साहाय्यानं हिरावणार आहे अशी बातमी आल्यामुळे मला तूर्त विश्वासूक रक्षकाच्या पाहाऱ्यांत बंदोबस्ताने ठेवलें आहे

व मला भेटण्याची कुणालाहि परवानगी नाही. तर मला कोणीहि ओळखण्याची भीति नाही' राजहट्टच तो, ही योजना आईसाहेबांना पसंत पडते व नाटकाच्या सुरुवातीलाच ही दोन रहस्यें कथानकांत शिरतात.

या योजना नक्की होतात आणि धुरंधर भार्गवाचे पाय मायभूमीला लागताच आईसाहेब त्याला त्याच्या वडिलांचें मृत्युपत्र देतात. आणि त्याच्या पाठोपाठ लगेच दुदुंभि पत्रातील जाहिरातीचें रहस्य आणखी पुढें येतें. धुरंधर व भार्गव ठरलेल्या योजनेप्रमाणे वधूपरीक्षणार्थ निघतात आणि याच कामात मृत्युपत्रामुळे टाकून दिलेल्या मुलीच्या शोधाचें काम पाठीस लागते. व त्यातूनच जस्ती ताईताचें रहस्य आणखी पुढें येतें.

धुरंधर विश्वेश्वरशास्त्री याच्या घरीं राहतो व भार्गव यमुनेच्या घरीं राहतो व वधूपरीक्षेच्या कामाला सुरवात होते. प्रयागपंडित हा संस्थानचा न्यायाधीश. हाच आपल्या मुलीला दुसऱ्याच्या म्हणजे एका गरीब ब्राह्मणाच्या स्वाधीन करून पत्नि निधनाच्या दुःखात तिर्थयात्रा करावयास जातो. परत येताच ब्राह्मणाचा पत्ता लागत नाही आणि त्यामुळे कन्याशोधाचा त्याला ध्यास लागतो. त्या मुलीच्या गळ्यात एक जस्ती ताईत असतो व तो ताईत असलेली मुलगी आपली अशी तिची ओळख असल्यामुळे वाटेल त्या मुलीकडे तो ताईत पाहण्याच्या दृष्टीने अगदी निरखून पाहतो आणि त्यामुळे त्याच्याविषयी भलतेच प्रवाद निर्माण होतात. याचवेळी दुंदुभि पत्रांतील जाहिरातं त्याच्या नजरेस पडते. ' सत्रा वर्षांपूर्वी विजयादशमीचे मुहूर्तावर एका इसमाने एक अमोल ठेव दुसऱ्याच्या स्वाधीन केली. त्या दोन इसमापैकीं एकादा येथील स्मशानांत शनिवारी रात्री आल्यास त्यास मोठा लाभ प्राप्त होईल. ती ठेव अंतीं एका राजकुलिनास मिळणार आहे. म्हणून राजकुलीनांनी कोणत्याहि महत्वाच्या बाबतींत घाई करूं नये'. ही ती जाहिरात. ही जाहिरातं आपल्या मुलीच्या संशोधनाला उपयोगी पडेल पण आपण स्वत:च गेलों तर भलतीच मुलगी गळ्यांत पडेल म्हणून स्मशानांत जाण्याच्याकामी वास्तविक कोतवालाची योजना होते.

धुरंधराचा ज्योतिषी म्हणून लौकिक होतो. विश्वेश्वरशास्त्र्याच्याच घरीं नव्हे तर एकंदर शहरांतच सर्व मातापित्यांना धुरंधर आपला जावई व्हावा अशी इच्छा असते. आणि मुली तर अगदी देवांना नवसदेखील त्याकरितां करतात. या सर्व तरुणींच्या मेळाव्यांत जाडेभरडें गोणपाट नेसलेली त्रिवेणी त्याला पसंत पडते.

हीच ती टाकून दिलेली मुलगी. विश्वेश्वरशास्त्री आपल्या स्वतःच्या मुलीप्रमाणे प्रतिपाळ करतो. ती सुंदर असल्यामुळे वाराणसीबाईंना आपल्या मुलीच्या धुरंधरप्राप्तीच्या आड ती येईल अशी धास्ती वाटते. तशांत धुरंधर तिला राजयोग आहे असें भविष्य वर्तवितो. त्यामुळे वाराणसीचा धीर अगदीच सुटतो व कोणत्या प्रयत्नाने तिला गंगूच्या मार्गातून दूर करावें याचा ती विचार करते. तिला घेऊन बाहेर वनभोजनाच्या निमित्ताने आरामबागेंत जावें व तिला तेथेंच सोडून यावें असा विचार ती नक्की करते. विश्वेश्वरशास्त्र्याच्याहि वाचण्यांत दुंदुभि पत्रांतील जाहिरात आल्यामुळे तो त्रिवेणीला तिचें अर्धे रहस्य कळवितो. त्रिवेणी ही विश्वेश्वरशास्त्र्याची मुलगी नव्हे एवढेंच तिला त्यावेळीं कळतें.

विश्वेश्वरशास्त्री जाहिरातींत दिल्याप्रमाणे स्मशानांत जाण्याचें काम धुरंधरावर सोंपवितो. राजकुलीनाचा संबंध त्या जाहिरातींत आल्यामुळे तोहि उत्सुकतेने तेथे जातो. परत येऊन निरोप देतो त्यावरून त्रिवेणी शूद्रकन्या असावी असा त्यांतून अर्थ निघेल अशी शंका प्रगट करतो. त्रिवेणी हें रहस्य आडून ऐकतें आणि विहीरींत आत्यंतिक दुःखाने उडी घेते. धुरंधर तिला वर काढतो व शूद्रकन्या असल्याचा संभव असतांहि व भिन्नजातीय विवाहाचे भयंकर परिणाम ती स्पष्ट सांगत असतांहि तो तिला स्पष्टच सांगतो 'ज्या रुढीनें अनुलोमविवाह बंद करून जातीजातींतील सख्य नाहीसें केलें, त्या रुढीला झुगारून देऊन तुझा वल्लभ तुझ्याशी विवाह करण्याला तयार आहे. मात्र तूं पुनः आत्महत्या करणार नाहीस अशी शपथ घे' असा आपला निर्धार व्यक्त करतो. (अंक २ रा.)

यमुना आणि भार्गव यांचें परस्परावर प्रेम बसलेलें असतें. जस्तीताईंत गळ्यांत असलेल्या मुलीसाठी आपण चिंतेंत आहोंत असें तिला तो

सांगतो. तिला भार्गवाबद्दल शंका येते. ती मोठ्या शिताफीने त्रिवेणी जवळून ताईत मिळविते आणि म्हाळसेच्या गळ्यांत घालावयास देते. प्रयाग पंडिताने देऊं केलेल्या इनामाच्या आशेने कोतवालहि अशा मुलीच्या शोधांत असतोच. त्याला म्हाळसेच्या गळ्यांत ताईत दिसतो व तीच मुलगी प्रयाग पंडिताची असावी म्हणून त्याची खात्री होते. विश्वेश्वरशास्त्रीहि त्रिवेणीची आपत्ति म्हाळसेला हवाली करण्याने टळते असें दिसत असल्यामुळे तो तिला कोतवालाच्या हवालीं करतो.

जाहिरातींतील ठेवेच्या उल्लेखामुळे ती ठेव भार्गव किंवा ज्योतिषीबुवा यांच्याजवळ असावी म्हणून पार्थिव विश्वेश्वरशास्त्र्याच्या घरीं येतो. त्याला रक्ताचे थेंब दिसतात व धुरंधराचे कपडे आढळतात. धुरंधराचा खून झाला आणि तो ज्योतिषांनी केला असें त्याला वाटतें आणि राजवधाच्या आरोपामुळे ज्योतिषीबुवा कैद होतात.

यमुनेने ताईतांतील कागद काढल्यामुळे व म्हाळशेची भाषा, संस्कार पाहिल्यामुळे ती आपली मुलगी नव्हे अशी प्रयागपंडिताची खात्री पटते. पण भार्गवाला मात्र तीच हरवलेली आपली भागिनी आहे असें खात्रीपूर्वक वाटतें. तिचें बरें करावयाचें, म्हणजे तिचा धुरंधराशी विवाह घडवून आणावा असा तो विचार करतो. ज्योतिषीबुवा म्हणजेच धुरंधर हें त्याला महित असल्यामुळे त्याच्या कैदेची त्याला भीति नसते. मात्र याची कल्पना तो आईसाहेबांना देतो. धुरंधर म्हाळसेशी विवाह करण्यास तयार होत नाही आणि त्याचे प्रेम त्रिवेणीवर आहे या दोन्हीं गोष्टी त्याला एकदमच कळतात आणि त्याचा त्रिवेणीवर रोष होतो. त्रिवेणी ज्योतिषाच्या वेषात असलेल्या धुरंधराकरिता रदबदली करण्याकरितां प्रयोगपंडिताकडे जाते. तेथेहि तिची निराशा होते. नंतर ती धुरंधराला कैदखान्यांतून पळून जाण्याची विनंती करते. पण तो तयार होत नाही (अंक ४ था.)

त्रिवेणीवर एकापेक्षा एक दारुण संकटें येतात. भार्गवदेखील त्रिवेणीच्या शीलाबद्दल धुरंधराजवळ शंका व्यक्त करितो. इकडे खुनाच्या प्रकरणीं भार्गवाचाहि हात असावा या संशयाने भार्गवहि पकडला जातो. खटला चालू असतां त्रिवेणी मी स्वतःच खून केला अशी कबूली देते. भार्गव स्वतः

धुरंधराच्या विरुद्ध माफीचा साक्षदार बनतो. खुनाचा आरोप सिद्ध होतो. आईसाहेबांची साक्ष घेण्याची परवानगी नाकारली जाते आणि आता भलतेच कांही तरी होणार असा प्रसंग आला असतां भार्गवाच्या पत्राप्रमाणे आई-साहेब स्वतःच येतात आणि ज्योतिषीबुवा तोतया नसून खरोखर धुरंधरच आहे या रहस्याचा स्फोट होतो. त्रिवेणी शूद्रकन्या नसून प्रयाग पंडिताची मुलगी आहे याहि रहस्याचा स्फोट येथेच होतो. त्रिवेणी, धुरंधर व यमुना भार्गव यांचा विवाह नक्की होतो.

धुरंधराचा खून झाला आहे असें कळताच गंगू पार्थिवाच्या मागें लागतें व त्यांचाहि विवाह होतो. 'वधूपरीक्षा' नाटकाचें कथानक थोड-क्यांत असें आहे.

हें कथानक वरवर पाहूनदेखील त्यांत बऱ्याच गोष्टी अतिरंजित व असंभाव्य आढळतात. त्यांचा येथे आपण थोडक्यात निर्देश करूं.

(१) ज्योतिषाचें सोंग घेण्याचें नक्की होताच राणी गंगूचें नांव प्रथम पुढे आणते. लगेच जणु कांही विश्वेश्वर-शास्त्र्यांनी घरीं एक ज्योतिषी बाळगण्याचें ठरविलें आहे हें धुरंधराला माहित असल्याप्रमाणें तो म्हणतो 'मी गंगूची पारख करण्याकरितां विश्वेश्वर-शास्त्र्याच्या घरीं ज्योतिषाच्या वेषानें राहीन आणि भार्गवाला यमुनेच्या घरीं दुसऱ्या कोणत्या तरी वेषानें ठेवीन' आणि आश्चर्याची गोष्ट ही की जणु कांही जादूची कांडी फिरविल्याप्रमाणें तसें घडूनहि येतें. दोघेहि या दोन घरांत इतक्या उचापती करितात की कुणीहि या सद्गृहस्थांना क्षणांत घराबाहेरचा रस्ता दाखविला असता. भार्गवाची गोष्ट तर याहिपक्षा मजेची आहे. यमुनेच्या घरीं तो कोणत्या निमित्तानें राहतो ? ज्योतिषाला घरांत ठेवून घेण्यास आपल्या मुलीचें भविष्य कळावें ही इच्छा वाराणशीची असूं

शकेल. पण यमुनेला अगर तिच्या घरच्या आणखी इतर कुणा माणसाला या मस्तकशास्त्र्याची काय जरूर पडली ? गृहस्थ त्या घरांत काम तरी काय करतो तर उठल्या बसल्या यमुनेशी प्रेमचेष्टा. असा विचित्र प्रकार संभाव्य तरी कसा मानता येईल ?

(२) भार्गवाच्या वडिलांच्या मृत्यूपत्राचाहि तोच प्रकार. केवळ १५–२० तासच आपल्या वडिलाजवळ राहिलेल्या लहान सहा महिन्याच्या त्रिवेणीची आठवण भार्गवाला राहते आणि मृत्यूपत्रानं त्याची स्मृति पुनः जागी होते.

(३) भार्गवाच्या वडिलांच्या स्वाधीन मुलगी करणारा प्रयाग पंडित असतो. आणि ज्याच्याजवळ तो सोडून जातो तो विश्वेश्वरशास्त्री. हे दोघेहि त्याच सस्थानांतील. भार्गवाचा वडील राणीजवळ आपलं मृत्युपत्र ठेवतो. तेव्हा तोहि याच गावचा. असें असतां प्रयाग पंडितांना तो कसा ओळखत नाही ? स्वतः भार्गवहि तेथे असतो, त्या प्रसंगाची आठवणहि त्याला चांगली आहे असे तो स्वतःच म्हणतो. पण प्रयाग पंडितांना तो ओळखत कसा नाही ? विश्वेश्वरशास्त्र्याबद्दलदेखील त्याला संशय कसा येत नाही ? हें आश्चर्यकारक वाटतें.

(४) या पुढील आणखी रहस्य दुंदुभि पत्रांतील जाहिरात हें होय. तसेच ‘ कोणत्याहि महत्वाच्या बाबतींत ’ या शब्दप्रयोगाचा अर्थ‘लग्न करण्याच्या बाबतींत’असा समजला जावा अशी भार्गवाची अपेक्षा दिसते. पण तेवढाच अर्थ या शब्दप्रयोगांतून खास निघत नाही. या जाहिरातीकडे पार्थिवाचे लक्ष कां जाऊं नये ? ‘ ठेव ’ या शब्दाचा अर्थहि ‘मुलगी’ असाच व्हावा

असें तरी या जाहिरातीत काय आहे ? मुलगी सोडून इतर कोणतीहि ठेव असू शकत नाही का ? पार्थिवाने तर 'ठेव' म्हणजे 'संपत्ति' असाच सरळ अर्थ केला आहे. (अंक ३ रा. प्र. २ रा) सारांश या जाहिरातीची तार्किक युक्तता नीटशी पटत नाही.

(५) कैदखाने तर औरच आहेत. राजवधाचा आरोप असणाऱ्या कैद्याचीहि भेट एका शिपायाच्या व मोलकरणीच्या वशिल्याने होऊं शकते. म्हाळसा, भार्गव, त्रिवेणी यांना तर अगदी सरसहा मुभाच असते. कैदखान्याचा मालक श्रीपती व त्याच्यावर सत्ता चालविणारी म्हाळसा यांची मर्जी संपादन करा मग कैद्याला पळूनदेखील जाण्याची मुभा मिळेल. हा प्रसंग थोडासा येथे देणे अयोग्य होणार नाही.

भार्गव– हा पहारेकरी तुझ्या ओळखीचा श्रीपतीच आहे. हा आंत जायला मनाई नाहीच करणार ?

श्रीपती– अंदर मत् जाव.

म्हाळसा– तू कोणरं मज्जाव करणार आमास्नी ?

श्रीपती– आन् तू तवा कस करात होतीस मला ? आता गवासलीस आमच्या तावडी मंदी ! आमंदी कशी जातिया पगतो तो सई।

म्हाळसा– तूं माझा न्हइ का ? मग असं कां करत्या येड्यावानी ?

श्रीपती– मी तुजा हाय पज कोण ? भाऊ म्हंगशील तर मग मी नाही सोडायचा ? दाद्ला म्हंगशील तर मंग.

म्हालसा–तुला दादला म्हनू ? आन् माजात् दादला आमंदी हाय. बायकान्ली दां दों दादल असत्याती होय ?

श्रीपती–हे हाय काय लिचांड ? तो जोशीबुवा तुजा दादला होय ! मंग जा आमंदी ? मंग नाई माजी ना ?

भार्गव–थांब जरा. मी हें पत्र देतो ते त्याला दे. व० काय ? आहे ना गंमत ? म्हणेल ना त्याला कोणीहि कैदखाना ?

(६) 'जो राजा अल्लड तरुणीचें अंतरंग पारखूं शकत नाही त्याला प्रजेच्या विविध अंतरंगाची काय पारख असणार ?' या साठी धुरंधर वधूपरीक्षेसाठी निघतो. राजमातेला हा युक्तिवाद कसा पटतो कळत नाही. पण ती तरी काय करील बिचारी. राजहट्ट तो. पुरा झालाच पाहिजे. नाही म्हणावयाची कोणाची ताकद आहे ?

(७) प्रयाग पंडिताच्या बोलण्यावरून तो १७ वर्षांपूर्वीहि न्यायाधीश होताच. धुरंधराला बाहेर देशांत जाऊन १२ वर्षे झालीं असें असतांहि धुरंधर आणि भार्गव त्याला ओळखत नाहींत हें कसें ?

(८) ज्योतिषाचें सोंग हे राजधीनाच्या नगरींतच वठवावयाचें होतें. मग जडजवाहीर व खरा पोषाख धुरंधराने आपल्या सोबत कशाकरितां नेला ?

सारांश 'वधूपरीक्षा' या नाटकाचें कथानक अत्यंत गुंतागुतीचें, क्लिष्ट असंभाव्य व कृत्रिम आहे. कांही मित्र म्हणतात त्याप्रमाणे हें कथानक अस्सल कोल्हटकरी थाटाचें आहे. त्यांत टीकाकारांनी विख्यात केलेले

कोल्हटकरांचे दोषहि पाहावयास मिळतात; आणि त्यांच्या चाहत्या वर्गानें गाइलेले त्यांचे गुणहि पाहावयास मिळतात. कृत्रिमता, गुंतागुंतीचें कथानक रहस्यें यांचा प्रादुर्भाव तर या कथानकांत आहेच. पण स्वतंत्र असें हें विलक्षण गुंतागुंतीचें कथानक रचूनहि त्याचे धागे दोरे व्यवस्थित जोडण्याची कुशलताहि त्यांत पाहावयास मिळते.

या नाटकाच्या प्रस्तावनेंत तात्यासाहेब म्हणतात ' अनुलोमविवाह हा त्याचा मुख्य विषय असून त्याच्या अनुरोधाने बालविवाह, विषमविवाह, जातिभेद यांचाहि विचार आला आहे. यांतील नायिका शूद्रकन्या असावी असा प्रथम संशय येऊन अखेरीस ती ब्राह्मणकन्या ठरत आहे व या रीतीने ब्राह्मणशूद्रविवाह न घडून येता ब्राह्मणब्राह्मणीविवाहच घडून येत आहे. हा या नाटकांत एक दोषच आहे असें कित्येकांना वाटण्याचा संभव आहे. परंतु या नाटकाच्या अंतीं भिन्नजातीय वधूवरांचा विवाह घडवून न आणण्याचें कारण तसे केल्याने कलेच्या दृष्टीने बरीच हानि होईल असें माझ्या अल्पबुद्धीस वाटलें हें होय. आधुनिक सुधारणेचा कटाक्ष विसदृश वस्तूंच्या योगावर आहे. उलटपक्षीं कलेचा कटाक्ष सदृश वस्तूंच्या योगावर विशेषेकरून असतो. या नाटकांत भिन्नजातीचा विवाह घडवून आणला असता तर कलेच्या या दृष्टीस बाध आला असता. त्यापासून विश्वेश्वरशास्त्र्यासारख्या नायिकेच्या पक्षपात्यास उद्वेग व वाराणसीसारख्या तिच्या प्रतिपक्षीयास विजयानंद वाटला असता... नायिकेसारख्या सद्‌गुणसंपन्न बालेस केवळ ती हीन जातीय आहे म्हणूनच उच्चवर्गीयाने परिग्रहणयोग्य न मानणे अन्याय्य आहे. एवढा जरी ग्रह या नाटकाच्या अवलोकनाने तटस्थाच्या मनावर झाला तरी त्याचें सार्थक झाल्यासारखें मला वाटेल.'

या प्रस्तावनेवरून अनुलोमविवाह हा या नाटकाचा प्रमुख विषय आहे असें खुद्द तात्याच म्हणतात हें स्पष्ट आहे. पण अनुलोमविवाह झालेला नाटकात दाखविल्याने कलेच्या दृष्टीने बरीच हानी होईल म्हणून नाटकांत शेवटी अनुलोमविवाह दाखविला नाही असें तात्यांचें म्हणणें आहे. हा युक्तिवाद खुद्द तात्यांना तरी निर्विवाद वाटत होता किंवा नाही याबद्दल संशय वाटतो. कित्येकांना हा दोषच वाटेल अशी त्यांनी कबुली

दिली आहेच. अनुलोमविवाह नाटकांत दाखविल्याने कलेच्या दृष्टीने हानि होईल हा तात्यांचा मुद्दा अगदीच निरर्थक वाटतो. मानवी समाजांत भिन्न जातियत्व ही विसदृश्यतादर्शक गोष्ट असली तर सुधारणेला स्थानच काय उरलें ? भिन्न जातियांचा विवाह घडवून आणण्यांत सुधारणेचा जो विसदृश वस्तूंच्या योगावर कटाक्ष आहे असें म्हणतात तो कटाक्ष केवळ आजच्या व्यवहारिक अर्थानें. नाटकांत कांही नाट्यनीति असते असें नाट्यशास्त्रकार मानतात. त्या नीतीच्या दृष्टीनेहि सद्‌गुणाला त्याचा योग्य तो मोबदला मिळणें इष्ट असतें. धुरंधर आणि त्रिवेणी यांचा विवाह विसदृश वस्तूंचा योग कसा ? आणि जर तो विसदृश वस्तूंचा योग असेल तर शूद्रकन्येऐवजी ती ब्राह्मणकन्या ठरताच ती विसदृशता कशी नष्ट होते ?

तात्यांनी दिलेलें दुसरें कारणहि तितकेंच लंगड आहे. वाराणसीची जी सारखी धडपड असते ती गंगूचा राजाशी विवाह व्हावा म्हणून व त्या कामांत त्रिवेणी मध्ये येऊं नये म्हणून तिला चिंता असते. त्रिवेणी शूद्रकन्या आहे हें तिला माहितहि नसतें. ती ब्राह्मण असूनहि तिचा धुरंधराशी विवाह झाला नसता तर त्यांत वारणसीला तितकाच विजयानंद होता. उलटपक्षीं विश्वेश्वरशास्त्र्याला त्यांत विशेषच उद्वेग झाला असता. पण त्रिवेणीसारखी एक शूद्रकन्या आपण वाढविली, तिला सद्‌गुणसंपन्न व सुविद्य केली आणि ती राजाची राणी झाली यांत विश्वेश्वरशास्त्र्यांना उद्वेग वाटण्यापेक्षा आनंदच जास्त वाटला असता. कारण त्रिवेणी शूद्रकन्या आहे असा संभव दिसत असतांहि त्याचें त्रिवेणीवरील पितृवत् प्रेम तसेंच कायम राहतें. त्रिवेणी शूद्रकन्या असुनहि तिचा राजाशी विवाह झाला व आपली मुलगी ब्राह्मणकन्या असूनहि तिचा राजाशी विवाह होऊं शकला नाही यांत वाराणसीला विजयानंद कसा झाला असता हें तात्याच सांगू शकतील. तिचा सर्व विजयानंद विश्वेश्वरशास्त्र्यांची छान फजिती झाली हें पाहण्यांतच असेल तर मात्र गोष्ट वेगळी. सारांश अनुलोमविवाह नाटकांत प्रत्यक्ष घडवून न आणण्याचीं जीं कारणें नाटककर्त्यांनीं दिलीं आहेत तीं पटत नाहींत.

शेवटचें कारण मात्र पटण्यासारखें आहे. 'नायिकेसारख्या सद्गुणसंपन्न बालेस, मी हीन जातीय आहे म्हणूनच उच्च वर्णियाने परिग्रहणयोग्य न मानणें अन्याय्य आहे. एवढा जरी ग्रह या नाटकाच्या अवलोकनाने तटस्थाच्या मनावर झाला तरी त्याचें सार्थक झाल्यासारखें मला वाटेल' असें तात्यांनी म्हटलें आहे. म्हणूनच ब्राह्मण राजा असतांहि शूद्रकन्येच्या सद्गुणामुळे व अनुरूपतेमुळे तिच्याशीहि तो विवाहाला तयार होतो. पण काय करावें ती मुलगी आयत्यावेळी ब्राम्हणकन्या ठरते नाही तर शूद्रकन्येशी देखील राजाने विवाह केला असता ' असा केवळ हेत्वाभास तात्यांनी या नाटकांत निर्माण केला आहे. आणि तेवढ्यापुरता या नाटकाचा हेतु सफल झाला आहे असेंहि म्हणता येईल. अंक २ रा. प्र. ८ ह्यांत धुरंधर म्हणतो 'ज्या राक्षसी रुढीने अनेक दिव्य शास्त्राज्ञा पायाखालीं तुडविल्या आहेत तिला पायाखालीं तुडवून त्या धर्माज्ञा पूर्ववत् स्वस्थानारूढ करणें हेच प्रत्येक खऱ्या धर्मनिष्ठांचें कर्तव्य आहे. त्रिवेणी, ज्या रुढीने अनुलोम विवाह बंद करून जाती जाती मधील सख्य नाहीसें केलें त्या रुढीला झुगारून देऊन तुझा वल्लभ तुझ्याशी विवाह करण्याला तयार आहे' अंक ३ रा. प्रवेश ४ थ्यांतहि तो म्हणतो 'तूं शूद्र म्हणत्रूं लागल्यापासून सर्व वर्णांची उलटापालट झाल्यासारखी मला वाटत आहे. आणि शूद्र या वर्णाबद्दल मला इतका आदर वाटत आहे की मलाहि शूद्र व्हावेसें वाटूं लागलें आहे. तूं ज्या वर्णांत असशील तो वर्ण तुझ्या संसर्गाने पवित्रच आहे. त्रिवेणी, कृपा कर आणि मला दीक्षा देऊन आपल्या वर्णांत प्रविष्ठ कर ' त्रिवेणी शूद्रकन्या आहे ही कल्पना नाटकाच्या अगदी अखेरपर्यंत जवळ जवळ निश्चिततेने कायम राहते व असें असतांहि धुरंधराचा निश्चय बदलत नाही. त्यामुळे अशा सद्गुणमंडित स्त्रियेला परिग्रहणयोग्य न मानणें अन्यायाचें आहे ही गोष्ट खरी. पण कोल्हटकरांना प्रत्यक्ष अनुलोमविवाह नाटकांत दाखवावयाचा नसल्यामुळेच त्यांनी ताईताच्या रहस्याचा उपयोग केला आणि त्रिवेणीला ब्राम्हणकन्या ठरविली.

कथानकाकडे पाहूं जाता मात्र त्यांत अनुलोमविवाहाचा सुरवातीला थांगपत्ताच नाही. धुरंधराचा शूद्रकन्येशीच विवाह करावा असा मुळांत

हेतू हि नसतो. आपली वधू आपण स्वतःच पसंत करावी हाच त्याचा मुख्य हेतु असतो व त्याकरितां वेषांतर करण्याचें कारण 'माझ्या निवडीच्या वधूला मी आवडतो की नाही हें मला नीटपणें कळून यावें. मी राजा म्हणून जर मागणी केली असती तर या सगळ्याजणींनी मजबद्दल तोंड-देखली पसंती व्यक्त केली असती. पण या वेषांत तसें होण्याची भीति नाही' असें देतो. शिवाय त्या वेषांत मनुष्यस्वभाव अविकृत स्थितींत पाहता येतो. या दोन्ही कारणांत अनुलोमविवाहाचा कोठेच पत्ता नाही.

धुरंधराचें मन त्रिवेणीकडे आकर्षित होतें तेंहि ती ब्राम्हणकन्या असण्यापेक्षां आदर्श आणि अनुरूप अशी शूद्रकन्या असतें म्हणून नव्हें. त्रिवेणीच्या विवाहाच्या आड येऊं पाहणाऱ्या दोनच व्यक्ति. एक वाराणसी व दुसरा भार्गव. वाराणसीचा विरोध अनुलोमविवाहासाठी नसतो. भार्गवाचा विरोध, तो भलत्याच व्यक्तीला आपली बहीण समजत असल्यामुळे खऱ्याच बहिणीविरुद्ध चुकीनें असतो. यामुळे 'प्रेमशोधनांत' कथानकाचा विकास हा प्रतिपाद्य विषयाशी हातांत हात घालून जसा होत असतो तसा प्रकार 'वधू-परिक्षेंत' आळढत नाही. त्रिवेणी शूद्रकन्या असण्याचा दाट संभव निर्माण होतो आणि असें असताहि ब्राम्हण धुरंधर शूद्रकन्या असावी असें वाटत असलेल्या त्रिवेणीला परिग्रहणयोग्य समजतो. भार्गवाला ज्योतिषी खरोखर कोण आहे हें माहित असतें. परंतु तोहि विलायतेहून परत आलेला असल्यामुळें अनुलोमविवाहाला त्याचा तिळमात्र विरोध नसतो. उलट तोच धुरंधरानें म्हाळसेशी विवाह करावा असा आग्रह करतो. सारांश अनुलोमविवाहाला विरोध असा कथानकांत कोठेंच आढळत नाही. विरोध असतो तो वधूच्या निवडीबद्दल आणि एकंदर कथानक त्याच एका कल्पनेने व्याप्त आहे असें म्हटल्यास चुकीचें होणार नाही. तेव्हा 'वधूपरीक्षे'च्या प्रमुख विषय-प्रतिपादनासंबंधीं बोलावयाचें झाल्यास त्याचा विकास 'वधूपरीक्षे'च्या मूळ हेतुनुरूपच झाला आहे. धुरंधर वधूपरीक्षणार्थ निघतो आणि तें कार्य त्याने अनेक अडचणींना दूर सारून व्यवस्थित पार पाडलें आहे. अनुलोम-विवाहाच्या विषयाच्या दृष्टीने पाहिलें असता तो प्रतिपाद्य विषय नसून कांही प्रमाणांत सर्वांत अधिक असा प्रतिपादित तो विषय आहे असें फार

तर म्हणतां येईल. धुरंधराच्या निश्चयामुळे आणि आलेल्या प्रत्येक संकटांत 'प्रेमा तिच्या उपमा नोहे भूमिजानि हेमा विना' असें जें तिच्या प्रेमाचें वर्णन केलें आहे अशा उत्कट प्रेमबलामुळे ती धुरंधराला अनुरूप वधू ठरते व धुरंधराचा निश्चयहि कायम राहतो.

मात्र या कथानकात थोड्याशा अपकर्षकारक अशाहि कांही गोष्टी आढळतात. त्या नसत्या तर मात्र तटस्थांच्या मनावर अनुलोमविवाहाबाबत आणि कर्त्याच्या पवित्र हेतुबाबत यत्किंचितहि शंका राहिली नसती. अंक ३ रा. प्रवेश तिसऱ्यांत प्रयाग पंडित म्हणतो 'ही खास माझी मुलगी नाही. हिच्यामध्ये कृतघ्नपणाचा अंकुर असून हिला प्रत्येकाचा हेवा वाटतो...सदभिरुचीचा अभाव, ग्राम्यभाषा व संवयी या परिस्थितिमुळे अंगी येतील. पण कृतघ्नपणा व संशयीपणा हे दुर्गुण अनुवंशिकच असावयाचे' त्याचप्रमाणे अंक ५ वा प्र० ५ व्यांत 'एका गरीब मनुष्याला आपलें सर्वस्व अर्पण करून तूं जो स्वार्थत्याग करणार होतीस तो मी नाहीसा केला आणि शूद्रकन्येशी विवाह करून स्वार्थत्याग दाखविण्याची मला संधि मिळून माझी सरशी होणार म्हणून की काय ?' या नंतर प्रयाग पंडित त्रिवेणी आपली मुलगी आहे असें जाहिर करतो. तेव्हां धुंरधर म्हणतो. 'तरीच हिच्या अंगीं असे अमोल सद्गुण वास करतात' या अवतरणांत त्रिवेणीच्या लोकोत्तर व आत्यंतिक त्यागकसोटीनंतरदेखील एका शूद्रकन्येशी विवाह करण्यांत त्याचा स्वार्थत्याग होता आणि त्यामुळे त्याची सरशी होणार होती; किंवा प्रयाग पंडितासारख्यांची त्रिवेणी मुलगी असल्यामुळेंच तिच्या अंगीं सद्गुण आढळले असावे अशा प्रकारचे भाव व्यक्त करण्यांत हेतूच्या शुद्धतेत बिघाड येतो. त्रिवेणीसारखा लोकोत्तर त्याग करूनहि तिच्याशी विवाह करण्यांत धुरंधराचा त्याग होत असेल तर मग कर्तव्यबुद्धि आणि न्यायान्यायबुद्धि कुठे राहिली ?

'वधूपरीक्षा' हें वास्तविक कथानकप्रधानच नाटक आहे. तरीहि या नाटकांतील कांही व्यक्तींचीं चित्रें अतिशय मार्मिक आणि उठावदार अशीं उतरलीं आहेत. **Shakespeare has all heroines** असा आपला अभिप्राय **Ruskins** ने **Shakespeare** च्या नाटकाच्या बाबतीत

व्यक्त केला आहे. हा अभिप्राय निदान या नाटकाच्या बाबतींत तरी खास लागूं पडतो. 'वधूपरीक्षे' तील एकहि पुरुष व्यक्ति उठावदार वाटत नाही. त्यांच्यापेक्षा स्त्रियांची चित्रें मात्र अतिशय मनोवेधक, जिवंत, वैचित्र्ययुक्त आणि आदर्श अशीं उतरलेली आहेत. किंबहुना 'वधूपरीक्षेंतील' पुरुषसृष्टि जितकी वैशिष्टयहीन तितकीच तडफदार व प्रभावी अशी स्त्रियांची सृष्टि दिसून येते. निरनिराळ्या मनोवृत्तींचे व प्रवृत्तींचे त्यांत आढळणारे मासले हृदयंगम आहेत. आपण ज्या जगात राहतों त्यांत रोज दिसून येणाऱ्या व्यक्तींचें जिवंत नमुने आपणास पाहावयास मिळतात.

'वधूपरीक्षा' या नाटकाचा धुरंधर नायक आहे. एका संस्थानचा तो राजा आहे. १२ वर्षें पाश्चात्यदेशांत काढलीं आहेत. राज्याभिषेका-पूर्वी 'वधूपरीक्षा' करावयाची व नंतर गादीवर आरूढ व्हावयाचें असा निश्चय करतो. ज्योतिषाचा वेष घेऊन हें कार्य पार पाडावयाचें असा निश्चय केल्यामुळे या शास्त्राचा बोटीवर अभ्यास करतो. लोकांनी राजाबद्दल विशेष चौकशी या अवधींत करूं नये म्हणून तातयाची खोटीच वार्ता उठविल्या जाते व राणीसाहेबांच्या सूचनेप्रमाणे विश्वेश्वरशास्त्र्याच्या घराचा धुरंधर आश्रय घेतो व वधूपरीक्षेच्या कार्यास सुरवात होते.

या वेषांतरांत एक फायदा खास आहे. केवळ त्याच्या वैभवाकडे पाहून त्याच्या गळीं पडणाऱ्या स्त्रियांचा त्रास तरी त्याला होत नाही. आणि अविकृत स्थितीत त्याला प्रत्येक व्यक्तीची परीक्षा करिता येते. विश्वेश्वर-शास्त्र्याच्या घरीं खरोखर गंगू करिताच धुरंधर राहत असला तरी गंगूपेक्षा त्रिवेणीच त्याचें लक्ष वेधून घेतें व सहानुभूतीच्या पोटीं प्रेमवृक्षाचें बीजारोपण होतें. दुंदुभि पत्रांतील जाहिरातीकडे वास्तविक धुरंधराचें लक्ष आधी जाव-यास पाहिजे. पण तो स्मशानांत जातो तो विश्वेश्वराच्या सांगण्यावरून. पण या कामांतहि त्याचा अजागळपणाच दिसतो. स्मशानांत त्याला श्रीपती आढळतो. अर्थात् तो ओळखीचा नव्हता. पण त्याचा शोध करणें त्याला काहीं अशक्य नव्हतें शिवाय श्रीपती हाच त्रिवेणीचा बाप असला पाहिजे अशी संभवनीयतादेखील वेड्याशिवाय इतरांना वाटणार नाही. या सर्व रहस्याचा संबंध त्याला जीव की प्राण वाटणाऱ्या त्रिवेणीशी आहे हें माहित

असूनहि तो आपली सामान्यबुद्धिदेखील या रहस्याचा शोध लावण्यासाठीं खर्च करीत नाही.

सोंग राजधानीच्या नगरांतच वठवायाचें होतें. तोतयाची अफवाहि पसरविली असते. अशावेळीं हे राजश्री आपलें जवाहीर व खरा पोषाख घेऊन विश्वेश्वरशास्त्र्याकडे कां जातात हेंहि कळत नाही. गडकऱ्यांच्या प्रभाकराप्रमाणें आपलें सोंग उघडकीस आलें तर फार तर थोडा हंशा होईल एवढेंच धुरंधराला कदाचित वाटलें असावें. पण तसेंहि नव्हे. हें जवाहीर येथें आणलें नसतें तर मग राजवधाचा आरोप ज्योतिषीबुवावर कसा आला असता ? स्वतःच तोतयाची वार्ता पसरविली असता 'माझ्या चेहेरेपट्टीत आणि धुरंधराच्या चेहेरेपट्टींत साम्य आहे का ?' असें कोतवालाला विचारण्याचें कारण काय ? पण राजवधाच्या आरोपासाठीं कांहीं पुराव्याची जरूर असते ना ?

साऱ्या प्रसंगांत त्रिवेणी शूद्रकन्या आहे असं कळूनहि तो तिच्याशीं विवाह करण्यास तयार होतो त्या प्रसंगीं मात्र तो थोडा चमकतो. पण या प्रेमाच्या स्पर्धेत त्रिवेणीच्या त्यागापुढें मात्र तो फिकाच पडतो. परंतु एवढा एकुलता एक अपवाद वगळल्यास कथानक म्हणेल त्याप्रमाणें चालणाऱ्या, हालचाल करणाऱ्या बाहुल्याप्रमाणें धुरंधराचें चित्रण सामान्य झालें आहे.

नायकाची जी स्थिति तीच उपनायकाची. आडांतच नाही तिथें पोहऱ्यांत तरी कुठून येणार ? लहानपणीं पोरका झालेला व राजाश्रयानें वाढलेला भार्गव आहे. यमुनेचा आश्रय जर त्याला मिळाला नसता तर त्याच्या कर्तबगारीचें खातें अगदीं कोरेंच राहिलें असतें. अत्यंत महत्त्वाच्या प्रसंगीं पाहिलेल्या प्रयाग व विश्वश्वरशास्त्री या दोघांना तो अजीबात ओळखूं शकत नाही. निशेनें हतबुद्ध झाल्यासारखा बसला असतां यमुना त्याला मदत करते. आपली भावी सवत म्हणून कां होईना ती ताईताच्या मुलीचा शोध लावून देण्याचें काम अंगावर घेतें. कारण ताईत असलेली मुलगी त्रिवेणी हें तिला आधीच माहित असतें.

श्रीपतीच्या स्मशानांतील उपस्थितिमुळें तर त्याची फजिती होतेच परंतु यमुनादेखील त्याला चांगलीच बनविते. ताईत म्हाळसेच्या गळ्यांत

ती अडकविते व भार्गव तिलाच आपली बहीण समजतो. धुरंधर उपकाराने भार्गवाशी बांधल्या गेलेला तेव्हा धुरंधराच्या आयुष्याची माती होत असली तरी अशा उपकारकर्त्याचा शब्द त्यान मानलाच पाहिजे. या मनोवृत्तीने तो धुरंधराला म्हाळसेशी विवाह करण्याचा आग्रह करतो. बरे धुरंधराने त्याचें म्हणणे मान्य केलें नाही यांत बिचाऱ्या त्रिवेणीचा काय अपराध. पण असें असतांहि तो त्रिवेणीचा घात करूं इच्छितो. अंतःकरणाला थोडा-साहि पाझर न फुटूं देता अजाण अर्भकाचा गळा कापणाऱ्या खाटकाची वृत्तीहि या भार्गवाच्या कृतीपुढे फिकी पडेल. सारांश या पात्राबद्दल यत्किंचितहि सहानुभूति प्रेक्षकाला वाटत नाही. कर्तबगारीच्या नावाने शून्य.

विश्वेश्वरशास्त्र्यांचे चित्रण मात्र मनोवेधक आहे. चित्रकाराने एखादी आवृत्ति पूर्ण तर काढूं नये परंतु त्याची पुसट रेखाकृत्ति इतक्या मार्मिकपणें काढावी की त्यामुळे तें पुसट चित्र पूर्ण तयार झालेल्या आकृतिपेक्षांहि अधिक चित्ताकर्षक वाटावें. अशीच स्थिति या स्वभावचित्रणाची झाली आहे. विश्वेश्वर हा गंगूचा पिता आणि त्रिवेणीचा आश्रयदाता आहे. इतर पात्रांच्या मानाने त्याला फारच थोडा वेळ प्रेक्षकांसमोर यावें लागतें. परंतु वाराणसीच्या मत्सरी वाळवंटाच्या प्रदेशांत अतिशय मृदु हृदयाचा व निर्व्याज प्रेमाचा हा सुंदर झरा अत्यंत शोभिवान दिसतो. आणि या झऱ्याच्या आश्रयाने वाढलेली सद्‌गुणमंडित आणि सुंदर त्रिवेणी एखाद्या सुंदर लतेसारखी त्याच्याजवळ शोभून दिसते. बायकोच्या तोंडाळपणाला कंटाळलला पण हृदयाचा अतिशय प्रेमळ असा हा पूर्ण संसारी सुखवस्तु गृहस्थ मोठा आकर्षक वाटतो.

निसर्ग आणि कृत्रिमता यांत जो फरक तोच फरक विश्वेश्वरशास्त्री आणि प्रयाग पंडित यांच्या चित्रणांत आहे. प्रयाग पंडिताची कन्यात्यागाची हकीकत जशी कृत्रिम व असंभाव्य तितकीच विश्वेश्वराने तिला आश्रय देऊन आपल्या स्वतःच्या मुलीप्रमाणे जोपासना केल्याची हकीकत नैसर्गिक वाटते. मुलीच्या शोधाचा त्याला भयंकर ध्यास लागतो आणि कुठेहि मुलींचा घोळका दिसला की लगेच मान वर करून त्यांच्या गळ्यांत जस्ती ताईत आहे की काय हें पाहण्यासाठी सुरवात करतो

या पायीं अनेक गैरसमज होतात आणि या न्यायाधीशाच्या शीलाबद्दलहि लोकांना संशय येऊं लागतो. मुलगी ब्राम्हणाच्या हवाली करतांना त्याचें नांव गांव विचारण्याचें सामान्य व्यवहारज्ञानहि या गृहस्थाजवळ नाही. व्यवहाराच्या बाबतींत तोळ्यावारी ज्ञान असणाऱ्या बुद्धिवंतांचा प्रयाग पंडित म्हणजे उत्कृष्ट नमुना आहे.

कोतवाल मूर्खपणा व कावेबाजपणा यांचा अर्क आहे. धुरंधरासारख्याच्या राजधानीतच तो कोतवाल होऊं शकला. एरव्हीं लायकीच्या नांवानें पूज्य. स्मशानाची त्याला फार भीति वाटते. ती मात्र श्रीपतीला प्रेक्षकांसमोर आणण्यासाठींच असावी. 'भावबंधनां'तील महेश्वरालाहि अशीच भीति वाटते. पण तिचें कारण घनःशामाने पुरून ठेवलेल्या कागदाचा शोध लावण्यासाठीं त्यानें स्मशानांत जाऊं नये म्हणून. पण येथें तसें कांही या गोष्टीचे कारण दिसत नाही.

पार्थिव मूर्ख व लोभी आहे. पण तसा खरोखर स्वभावाने दुष्ट नाही.

पण पार्थिव व श्रीपती हीं पात्रें त्या मानानें कमीच महत्त्वाची. पुरुष पात्रें सोडून आपण स्त्रीपात्रांचा विचार केला तर आपल्याला निसर्गांतील विविध स्वभावाचे मनोहर व निसर्गसुंदर नमुने पाहावयास मिळतात. या कथानकांतील प्रत्येक स्त्रीचें चित्र स्वतंत्र व मनोवेधक आहे.

त्रिवेणी ही नाटकांतील नायिका. कोल्हटकरांच्या या पूर्वीच्या सर्व नायिकांना हक्काचें स्थान तरी होतें. पण ही नायिका केवळ भूतदयेमुळे परक्याने वाढविलेली एक पोरकी मुलगी आहे. परंतु अत्यंत सालस, सुंदर व सहनशील आहे. कोणालाहि आपला द्वेष करण्यासाठी यत्किंचितदेखील ती कारण देत नाही. चांगल्या माणसांना अधिक छळ होत असतो हा जगाचा सर्वत्र नियम आहे. त्या नियमाला त्रिवेणी अपवाद नाही. त्रिवेणीचें सौंदर्य आपल्या मुलीच्या, गंगूच्या, निवडीच्या आड येईल अशी भीति वाराणसीला वाटत असते. त्यामुळे ती त्रिवेणीचा द्वेष करते. तिच्या जाचाला या गोष्टीपासूनच सुरवात होते. आणि अशा परिस्थितींत ती असतां धुरंधर

त्या घरांत आसरा घेतो. 'एकस्याला दुकटें असलें म्हणजे दुःखांत सुख वाटतें, नाही ?' असा मोठा सूचक प्रश्न ती धुरंधराला घालते.

त्रिवेणी, त्यागाचा, शीलाचा आणि पवित्र आचरणाचा, आदर्श आहे. सहनशीलता तर कमालीची आहे. अंतःकरणात उदारता भरपूर आहे. अंक २ रा प्र. ४ थ्यांत त्रिवेणीचें आपल्या आश्रयदात्यावरील प्रेम दिसून येतें. तर त्या पुढच्या प्रवेशांत तिचे धुरंधरावरील प्रेम कसास लावल्या जातें 'प्रेमा तिच्या उपमा नोहे भूमि माजी हेमा विना असें जें धुरंधराने तिच्या प्रेमाचें वर्णन केलें आहे तें सार्थ आहे. आपल्या प्रियकरावर चोहोंकडून भयंकर संकट आलें असताहि त्याचा जोव वाचविण्यासाठी ती प्राणपणाने कसोशीचा प्रयत्न करते, व आपले प्रयत्न तोकडे पडतात असें दिसून येताच ती आत्मबलिदानासहि तयार होते.

त्यागांत आणि उदारतेंत तर तिने सर्वांनाच हारविलें आहे. अंक १ ला प्र. ५ वा. वाराणसीचा द्वेष पाहून धुरंधर चिडतो. तेव्हा ती म्हणते 'त्याच्यावर असें रागावूं नये. त्यानी आजपर्यंत माझें खरोखर पोटच्या मुलीसारखें केलें'! पुढे ती म्हणते 'काकूने गंगूताईच्या हितासाठी माझें कितीहि नुकसान केलें तरी मी त्यांना मनापासून क्षमा करीन' त्रिवेणीचें धुरंधरावर अत्यंत प्रेम असतें आणि त्याची प्राप्ति हीच तिची जीवनातील एकमात्र आशा असते. त्रिवेणी शूद्रकन्या आहे असें समजल्यानंतरहि धुरंधर तिला विवाहाचें वचन देतो. त्यावेळीं समाजात त्याचे या विवाहामुळें किती हाल होतील याची ती त्याला स्पष्ट कल्पना देते. परंतु त्याचाहि काही परिणाम होत नाही. तेव्हा ती त्याला म्हणते 'ही कबुली मी वल्लभप्राप्तीच्या आशेनें देत नाही. कारण माझा वल्लभ जरी माझ्याकरिता उदारपणाने समाजाचा रोष आपणावर ओढवून घ्यावयास तयार झाला तरी त्याच्या औदार्याचें अनुकरण करून त्याचें त्या रोषापासून संरक्षण करणें हें माझेंहि कर्तव्य आहे.'

सारांश त्रिवेणीचें चित्र, कुलीनत्व, पावित्र्य, औदार्य, भूतदया, त्याग, बुद्धि, सोशीकपणा, इ० गुणांनीयुक्त असें अतिशय मनोहर उतरलें आहे.

यमुना ही वेत्रिकेची बहीण आहे. त्रिवेणीच्या संथ आणि सहनशील स्वभावाच्या जोडीला यमुनेचा हट्टी, निग्रही आणि फटकळ स्वभाव फारच मजेदार वाटतो. वागणुकीत अकुलीनत्वाचा गंधहि नाही. परंतु गंगा यमुनाच्या संगमावर संथपणाने चालणारी गंगा आणि चपलतेने आणि खळखळाट प्रवाहाने पुढे धावणारी यमुना यांचें दृष्य मनोहर वाटतें. त्रिवेणी यमुना या जोडीला पाहूनहि तसेंच कोणालाहि वाटेल. यमुना कर्तबगार आहे आणि तिने अनेक महत्वाचीं कामें केलीं आहेत. ‘ विधात्याने आपलें कल्पनासर्वस्व खर्चून यमुनेला निर्माण केलें असलें पाहिजे ’ हा भार्गवाचा अंदाज अगदी खरा वाटतो. अगदी पहिल्याच भेटींत (अं. १ ला प्र. ४ था) ती स्पष्ट सांगते धुरंधरमहाराज वधूची निवड करणार ! आणि वधूला मात्र आपला वर पसंत करण्याची चोरीच. ही लग्नाची विलायती तऱ्हाच म्हणावयाची ’ ‘ तसाच प्रसंग आला तर मी त्यांना साफ सांगेन की माझें आधीच लग्न झालें आहे.’ ती पुढे म्हणते ‘ मी अशी दुसऱ्याकरिता आपल्या वस्त्राप्रावरणांत थोडाहि बदल करणार नाही. ज्याचे माझ्यावर प्रेम असेल तो माझ्याकरिता त्याजवरहि प्रेम करील. जो त्यांच्याकरता मला सोडायला तयार होईल त्याचें मजवर प्रेम कसचें ? व्यवहारज्ञान तर तिच्यांत भरपूर आहे. कारस्थानीपणाहि आहे आणि प्रेमाची उत्कटताहि आहे. त्रिवेणीला खरोखर धुरंधराखेरीज यमुनेचाच खरा आधार असतो. सारांश यमुनेचें चित्रणहि चित्ताकर्षक आहे. भार्गवाची तर ती अगदी चांगलीच फजीति करते.

गंगूचें चित्रहि मुग्धमनोहर आहे. पैशासाठी प्रेम करणाऱ्या नाजूक व सुंदर स्त्रियांचा ती आदर्श आहे. जागेवरून उठून जोशी बुवाकडे जाण्यांत देखील ती थकते इतकी ती नाजूक आहे. अभ्यासाचे श्रमदेखील तिला सोसवत नाहींत. शालू पैठण्यांचें ओझेंहि तिला सोसत नाही. म्हणून बारीक तलम पातळ नेसते. वेणी बुचडा बांधला तर केस आवळ होतात म्हणून केस पाठीवर मोकळेंच राहू देते. असा तिचा नाजूकपणा आहे. प्रेमाची एकनिष्ठता किंवा प्रेमाचा जिव्हाळा मात्र तिला ठाऊक नाही. लक्ष्मीच्या पाठीमागें तिचें प्रेम फिरत असतें. समाजांतील एक विशिष्ट प्रवृत्तीचा व वर्गाचा गंगू एक अत्यंत मार्मिक नमुना आहे. धुरंधराच्या

प्राप्तीची आशा दिसत असतां पार्थिवाला घराबाहेर हाकलणारी गंगू धुरंध-राच्या वधाची वार्ता कळताच आणि पार्थिवाला राजपदाची प्राप्ति होण्याचा संभव दिसताच त्याचाच पाठ पुरावा करून त्याला शरण जाते. एकंदरीने गंगूचें चित्रण अत्यंत मार्मिक आणि चटका लावण्यासारखें उतरलें आहे.

समाजांत आढळणाऱ्या दुसऱ्या प्रवृत्तीचा व वर्गाचा वाराणसी हा आणखी एक नमुना आहे. त्रिवेणी व यमुना या समाजांत वैयक्तिक स्वरुपांत आढळतात. गंगू वाराणसी या विशिष्ट वर्गाच्या प्रातिनिधिक आहेत. वारा-णसी ही समजांत इतस्ततः आढळून येणाऱ्या अनेक प्रेमळ आयांचा नमुना आहे. जातीने दुष्ट नाहीत पण आपल्या अपत्याच्या सुखासाठी बऱ्या अथवा वाईट कोणत्याहि गोष्टी करावयाची त्यांची तयारी असते. त्रिवेणीचा ती द्वेष करते तो केवळ त्रिवेणी गंगूच्या निवडीच्या आड येईल अशी तिला भीति वाटते म्हणून. सारांश वाराणसीचें चित्रहि उत्तम वठलें आहे.

म्हाळसेचेंहि चित्र टसकेबाज आहे. तिचें श्रीपतीवर मनापासून प्रेम असतें त्याच्यापुढे इतरांची तिला लवमात्र फिकीर नसते.

'वधूपरीक्षेंतील' पुरुष सृष्टि निर्जीव वाटण्याचें कारण कथानकांतील सारीं रहस्यें पुरुषांनीच पुरविली आहेत. त्यामुळे कोणताहि विचार न करितां या सर्व पुरुष मंडळींना त्या रहस्यांचा भार आंगावर घेऊनच पाय टाकावा लागतो. म्हणून ते कळसूत्री बाहुल्याप्रमाणे वाटतात.

'वधूपरीक्षे' तील भाषाहि सुंदर आहे. संवाद कोटीबाज व चट-कदार आहेत. संवाद बोजड वाटत नाहीत. पण त्यांत सुसंस्कृतपणा इतका भरला आहे की त्यांतील अतिशय मनोहर अशा कल्पना साधारण प्रेक्षकांना कळणे कठीण. भाषा घरगुती वाटत नाही व वरच्या दर्जाची पात्रें तर राहोच पण कोतवाल श्रीपती व म्हाळसादेखील आपल्या दर्जाला व संस्काराला न शोभणारी भाषा बोलतात. नमुना पाहिजे असल्यास थोडक्यांत देता येईल.

खंडेराव- ह्य काय लेका, ल्येडगळावानी उगडंन नागडं करीत बसलाइस. शेरच्या इदवानावानी सपष्ट असं म्हन. ह्यलाच संवस्कृत्र

म्हनत्यात. वंगाळ असलं तरी बी त्ये संवस्कृत्रामंदी म्हंतल मंजी ग्वाड दिसतं. आपन अन्याय म्हनतो नवं, त्येलाच त्ये बोलीत म्हनत्यात न्याव. अग्यानाला म्हनत्यात ग्यान आन् इस्कुलाला बी म्हनत्यात स्कूल. असा त्येचा समदा उपराटा परकार. म्हन वंगाळ काम करावं म्हराटीमंदी आन् बोलावं सवंस्कृत्रामंदी मंजी द्येवासमोर त्येच समद गुन् माफ.

श्रीपती–...ह्यो गालावरचा तीळ. तर अद्रुन लिवा. हाय न्हान पन अक्षी ग्वाड. चांदावरची तीट जनु.

खंडेराव–ह्यो तीळ आटवतुया मला. लइ ग्वाड हाय. अक्षी सक्रातीच्या तीळावानी.

श्रीपती–(एकीकडे) आन् मी हात लावल्या बरूबर सक्रातीच्या तीळावानी त्येच्यावर काटाबी उटला.

यांतील कल्पना मनोरम नाहींत असं काण म्हणेल ? पण कोणाच्या तोंडी या कल्पना घातल्या आहेत? भाषा कुणबाऊ असली तरी सुशिक्षितालाहि समजण्याची मारामार. विनोदाकरितां स्वतंत्र पात्राची योजना केली नसली तरी विनोद मात्र भरपूर आहे. यमुना, भार्गव, म्हाळसा, श्रीपती खंडेराव यांचे प्रवेश विनोदपूर्ण व चटकदार आहेत.

'वधूपरीक्षा' प्रथम गद्यच होतं. ललितकलादर्श नाटक मंडळीकरिता तें १९२६ सालीं संगीत करण्यांत आलें. त्यामुळे पदांची संख्या संयमित आहे. पदं क्लीष्ट नसून अर्थवाही आहेत. काव्य, कल्पना या गोष्टींवर मुख्यतः भर असण्यापेक्षा रसनिष्पत्ति आणि प्रसाद यांकडेच विशेष लक्ष दिलें आहे. त्यांतहि कल्पनेची चमक नाही असें मात्र नाही. उदाहरणादाखल 'सत्पात्र हा ललना कपोल' हें एकच पद दिलं तरी चालेल.

१९२८ सालीं तें पुनः रंगभूमीवर आलें. त्यावेळीं प्रयोगासाठी मूळ नाटकांत काय फेरफार केले हें पाहूं. मूळ नाटकांतील पहिलें दोन प्रवेश प्रयोगाच्या सोईसाठी मागाहून घातले आहेत व २ रा. व ३ रा. प्रवेश गाळल्यास प्रयोग कमी कालांत होऊं शकेल असें तात्यांनी प्रथमावृत्तीच्या प्रस्तावनेंत सांगितले आहे. या वरून या दोन प्रवेशाची निरर्थकता सिद्ध होते.

१९२८ सालच्या आवृत्तीत खाली दिलेले फरक आढळतात.

अंक १ ला--मुळांत तो ९ पृष्ठांचा होता. नवीन आवृत्तीत तो ४ पृष्ठांचा आहे.

मुळांतील प्र. २ रा नवीन आवृत्तीत गाळला आहे.

मुळांतील प्र. ३ रा नवीन आवृत्तीत प्र. ३ राच आहे पण मुळांतील ९ पृष्ठांऐवजी तो ५ पृष्ठांचा केला आहे.

मुळांतील प्र. ४ था नवीन आवृत्तीत प्र. २ रा आहे.

मुळांतील प्र. ५ वा नवीन आवृत्तीत प्र. ४ था आहे.

सारांश नवीन आवृत्तीत प्र. २ रा अजिबात गाळला आहे. मुळांतील प्र. ४ था नवीन आवृत्तीत प्र. २ रा केला आहे- व अंक १ ला नवीन आवृत्तीत ४ प्रवेशाचा केला असून प्र· १ ला व प्र. ३ रा संक्षिप्त केले आहेत.

अंक २ रा--मुळांतील प्र. १ ला नवीन आवृत्तीत प्रवेश दुसरा केला आहे.

मुळांतील प्र. २ ऱ्यांतील पार्थिवाचें स्वगत भाषण हा नवीन आवृत्तींत पहिला प्रवेश केला आहे व बाकीचा भाग नवीन आवृत्तींत मुळांतील पहिल्या प्रवेशाच्या अखेरीस जोडला आहे व तो पूर्ण प्रवेश नवीन आवृत्तींत प्र. २ रा केला आहे.

मुळांतील प्र. ३ रा नवीन आवृत्तींत प्र. ३ रा आहे बाकीचें सर्व प्रवेश त्याच क्रमाने नवीन आवृत्तींत ठेवले आहेत.

अंक ३ रा—कांही फरक केला नाही.

अंक ४ था—कांही फरक केला नाही.

अंक ५ वा—मुळांतील प्र. १ ला नवीन आवृत्तीत गाळला आहे

मुळांतील प्र. २ रा. नवीन आवृत्तीत प्र. १ ला आहे तो थोडा संक्षिप्त केला आहे.

मुळांतील प्र. ३ रा नवीन आवृत्तींत प्र. २ रा केला आहे

मुळांतील प्र. ४ था नवीन आवृत्तींत प्र. ३ रा केला आहे. फक्त पहिल्या भार्गवाच्या भाषणांत फरक केला आहे.

मुळांतील प्र. ५ वा नवीन आवृत्तींत प्र. ४ था आहे.

मुळांतील प्र. ६ वा नवीन आवृत्तींत अजिबात गाळला आहे.

मुळांतील प्र. ७ वा नवीन आवृत्तींत प्र. ५ वा आहे.

सारांश मुळांतील ७ प्रवेशी ५ वा अंक नवीन आवृत्तींत ५ प्रवेशांचा केला आहे. याशिवाय कांही शाब्दिक फेरफार केले आहेत व ३६ पदें गाळण्यांत आलीं आहेत. एकंदर कथानक अवघ्या १५ दिवसांतील आहे. पहिला अंक ६-७ दिवस. दुसरा अंक त्यानंतरचे दोन दिवस. तिसरा अंक पुढील दोन दिवस. ४ था अंक १ दिवस. फार तर २ दिवस. अंक ५ वा २ किंवा ३ दिवसाचा.

इ. स. १९१४ सालीं 'वधूपरीक्षा' पुस्तकरूपानें बाहेर आल्यानंतर १९१५ च्या 'विविधज्ञानविस्तारात' पु. ४६ वें 'गेल्या पंचवीस वर्षांतील नाटक, त्याचें गुणदोष व त्याच्या प्रगतीचे उपाय' या मथळ्याखालीं श्री. वाग्भट नारायण देशपांडे यांनी लेख लिहिला. त्यांत त्यांनी 'वधूपरीक्षा' नाटकाची मुक्तकंठाने स्तुति केली आहे. 'वधूपरीक्षा'चा विनोदांत पहिला नंबर लागेल असें आम्हास वाटतें. कथानक आणि उपकथानक यांचा इतक्या बेमालूम रीतीने घडाव करून पुनः विनोदांतहि न्यून न पडूं दिल्याचें मराठी नाट्यसाहित्यांत हें पहिलेंच उदाहरण आहे.'

त्यानंतर १९१६ च्या 'विविधज्ञानविस्तारांत' पु. ४७ श्री. विनायक सदाशिव वाकसकर यांचें 'वधूपरीक्षा' नाटकाचें परीक्षण प्रसिद्ध झालें आहे. त्यांतहि त्यांनी 'प्रस्तुत संविधानकाचीं सूत्रें अत्यंत गुंतागुंतीचीं परंतु तितक्याच चातुर्यानें ग्रंथिलेलीं आहेत. मराठीमध्यें अशा प्रकारचें हें पहिलेंच नाटक होय. पात्रांचा स्वभावपरिपोष रा. कोल्हटकरांना याच नाटकांत चांगला साधला आहे. स्थूल दृष्टीनें पाहिल्यास हें नाटक उत्तमांपैकीं आहे खास. 'वधूपरीक्षा' हें नाटक फारसें लोकप्रिय नाहीं असें कळतें याला कारण इतक्या गुंतागुंतीची व अशी सुसंस्कृत भाषापद्धतीची

नाटकें समजून पाहण्याची अगर वाचण्याची आमच्या वाचकवर्गाला होस व इच्छा मुळींच नाहीं असें प्रस्तुत लेखकास वाटतें. परंतु एवढ्याने प्रस्तुत नाटकाची योग्यता कांहीं कमी ठरत नाही.' 'वधूपरीक्षा' नाटकावर 'मृच्छकटीकांची' बरीच छाया पडली आहे हा त्यांचा अभिप्राय मात्र आम्हाला पटत नाही.

'वधूपरीक्षा' नाटकाचा आतापर्यंत आपण जो विचार केला आहे त्यावरून या नाटकांतील दोष जमेस धरूनीह या नाटकाची गणना कोल्हटकरांच्या चांगल्या नाटकांत करता येईल असें वाटतें. म्हणूनच १९२८ सालीं, म्हणजे रंगभूमीवर तें बंद पडल्यानंतर जवळ जवळ अर्ध्या पाऊण तपाने, संगीताच्या स्वरूपांत पुनः रंगभूमीवर आलें. आणि पुनर्जन्माचें क्वचितच प्राप्त होणारें भाग्य पहिल्याने या नाटकास लाभलें. हें पाहून कोल्हटकरांना किती समाधान वाटलें असेल. !



८

सहचारिणी



'तात्या 'प्रेमसंन्यास' मधल्या अर्पण पत्रिकेंत, आपणाला मी गुरु मानित असल्यामुळे, माझे दोष मी आपल्या पायावर अर्पण केले होते. परंतु त्या दोषांनी पायापासून निघून डोक्यापर्यंत प्रवास केल्यासारखा दिसतो' असे उद्गार हें नाटक वाचून कैलासवासी प्रार्थितयश नाटककार राम गणेश गडकरी यांनी काढले होते असें म्हणतात.

'वीरतनया' पासून 'प्रेमशोधना'पर्यंतचीं तात्यांचीं नाटकें किर्लोस्कर नाटक मंडळीने हौसेने रंगभूमीवर आणलीं. परंतु त्यानंतर मात्र त्यांचे संबंध दुरावले. 'वधूपरीक्षा' नाटकाच्यावेळीं तर ते जवळ-जवळ तुटलेच. १९१३ ते १९१७ सालापर्यंत बहुशः याच कारणामुळे तात्यांनी नाट्यलेखनापेक्षा आपली चतुरस्र विद्वत्ता वाङ्मयांतील इतर निरानिराळ्या विभागांत गाजविली. 'साहित्य परिषदेचा तयारी' 'चित्रकार' 'छायाचित्रें उर्फ फोटो' 'साधुसंत' व 'पांडु तात्याची निर्जला एकादशी' इ० साहित्य बत्तीशींतील लेख. 'तोतयाचें बंड' या नाटकावरील विस्तृत टीका, ठोसरांच्या 'प्रेमाभास' नाटकावरील टीका, 'नाटक्यार्चे तारे' या पुस्तकाची प्रस्तावना इ० नाट्यविषयक लेख. 'रागिणी व तिची भावंडें' 'मराठी वाङ्मय व स्वावलंबन' 'मराठी ग्रंथसंग्रह' इ० वाङ्मयविषयक लेख व ग्रह गणीतावरील निबंध इ० लिहिण्यांत त्यांनी आपलें लक्ष घातलें.

परंतु आर्थिक अडचणींमुळें १९१७ च्या जून महिन्यापासून १९१८ सालच्या मे महिन्यापर्यंत तात्यांनी तीन नाटकें लिहिलीं. त्यांतील

'सहचारिणी' हें पहिलें नाटक आहे. तें १९१८ च्या एप्रिल महिन्यांत बडोदा मुक्कामीं गंधर्व नाटक मंडळीने प्रथम रंगभूमीवर आणलें.

१९१३ सालीं किर्लोस्कर नाटक मंडळींत फूट पडून रा. नरायणराव राजहंस, (बालगंधर्व) गणपतराव बोडस आणि श्री. गो. स. टेंबे यांनी गंधर्व नाटक मंडळीची प्रस्थापना केली. गंधर्व नाटक मंडळीला नवीन नाटकाची बडोद्याच्या मुक्कामाकरितां जरूर होती. 'सहचारिणी' नाटक लिहून तयार असल्याची व तें संपूर्ण विनोदी असल्याची वार्ता रा. वि. सि. गुर्जर यांच्याकडून बोडसांना कळली. हें नाटक गंधर्व नाटक मंडळीने घेऊन तें रंगभूमीवर आणल्याचा सविस्तर इतिहास बोडसांनी आपल्या 'माझी भूमिका या पुस्तकांत दिला आहे. तो आवश्यक तेवढा येथे विशद करणें अनाठायी होणार नाही.

"आम्हीं जळगांवास गेलों. तेथून तात्यासाहेब कोल्हटकरांकडे खामगांवास जाऊन त्यांचें 'सहचारिणी' नाटक वाचलें. 'सहचारिणींत,' एक हास्यकारक पात्र निर्माण झालें होतें. परंतु कोल्हटकरांची लेखनशैली आणि चमक ही कमी झाली असें वाटलें. नारायणरावांना नेऊन नाटक ऐकविलें. माझ्या प्रमाणेच त्यांना तें आवडलें असें दिसलें नाही. तरीहि बडोद्याकरितां नवें नाटक पाहिजे म्हणून 'सहचारिणी' नाटक घ्यायचें असें आम्हीं उभयतांनी ठरविलें......'

"ग्वाल्हेरला कोल्हटकरांनी लिहिलेलें नवें नाटक 'परिवर्तन' वाचण्यासाठी पाठवून दिलें. तें नाटक 'सहचारिणी' पेक्षां सर्वांना आवडलें. 'सहचारिणी' ऐवजी 'परिवर्तन' द्या अशी कोल्हटकराकडे आम्ही मागणी केली. परंतु 'सहचारिणी' आमच्या कंपनीने नाकारल्यास दुसरी कंपनी 'सहचारिणी' घेणार नाही असा कोल्हटकरांनी पेच टाकला. तेव्हा पंडितांनी दोन्हीं नाटकें कोल्हटकर सहा हजार रुपयांत देत असतील तर घ्यावीं असा सल्ला दिला. कोल्हटकरांनी कबूल करून पहिला चार हजार रुपयांचा हप्ता मागितला...

'हें सर्व ठरल्यानंतर एक दिवस नारायणरावांनी दोन नाटकाला रक्कम जास्त ठरविली असा वाद काढला. 'सहचारिणी' नाटक घेतल्या-

पासूनच नारायणरावांच्या मनांत त्याच्याबद्दल सापत्न भाव उत्पन्न झाला होता. त्या नाटकांतील पदांसाठी एखादी चांगली चाल कोणी काढली की लागलीच ती 'द्रौपदी' साठी राखून ठेवण्याची खबरदारी घेण्यांत येई. कोल्हटकरांना जास्त दिवस कंपनींत राहावयास सवड नव्हती. त्यामुळे गायकाच्या दृष्टीने सामान्य परंतु प्रसंगाला व रसाला बऱ्याचशा चांगल्या अशा चाली मिळाल्या....

" 'सहचारिणी' नाटक मुंबईस साफ पडलें. कारण नारायणरावांचे मन त्या नाटकाबद्दल कलुषित झालें होतें. 'स्वयंवर' नाटकाचेवेळीं नारायणरावांनी जितक्या मेहनतीने, काळजीने आणि उत्सुकतेने काम केलें ती मेहेनत, काळजी आणि उत्सुकता 'सहचारिणी' नाटकाच्यावेळीं त्यांच्या मनांत नव्हती. गाण्यांतील वैशिष्ठ्य राखणें भाग होतें म्हणून एक दोन पदें रंगवून म्हणत असत. अशा स्थितींत नाटक रंगावें कसें ? पण मी काय करणार ! नाईलाज म्हणून स्वस्थ बसलों होतों..."

वरील उतारा येथे देण्याचें कारण 'सहचारिणी' नाटकाच्या प्रयोगांचा जो बोजवारा उडाला त्याची एक कारणमीमांसा या विवेचनांत सहज आढळून येते.

कोल्हटकरांचा मुक्काम हरी गणेश कोल्हटकर यांच्याकडे मुंबईस असतां ७ जून १९१७ पासून १३ जून १९१७ पर्यंत त्यांनी चार अंक लिहिले व त्यानंतर खामगांव येथे आल्यावर चार पांच दिवसांत त्याचा पांचवा अंक लिहून तयार झाला. 'सहचारिणी' नाटकाची कल्पना आपल्या कुटुंबाच्या वडील बंधूवरून सुचली आहे व रावजी व नानाची कल्पना पॉल्डी कॉकच्या एका कादंबरीवरून सुचली असें तात्यांनी सांगितलें आहे.

'सहचारिणी' नाटकाच्या प्रस्तावनेंत 'हे प्रहसनवजा नाटक' गेल्या वर्षी जून महिन्यांत लिहिलें. यांत विशेषेकरून दोन बायकांच्या दादल्याची स्थिति रेखाटण्याचा प्रयत्न केला आहे. तो सिद्धीस जाऊन रसिकांची चार घटका करमणूक झाली तर माझ्या श्रमांचें साफल्य झाल्यासारखें होईल असें म्हटलें आहे. ज्याला 'प्रहसनवजा नाटक' तात्यांनीं स्वतःच

म्हटलें आहे असें तात्यांचें हें पहिलेंच नाटक होय. व त्याचा हेतुहि निव्वळ विनोदी कथानकाच्याद्वारें लोकांची करमणूक करण्याचा आहे. ' प्रहसनवजा नाटक ' हा शब्दप्रयोग तात्यांनी कोणत्या अर्थी वापरला हें सांगणें कठीण आहे. वेहेरे आदि टीकाकार या शब्दाचा अर्थ Light Comedy (खेळकर आनंदप्रधान नाटक) असा करतात. नाटकाचा विषय आणि हेतु विचारांत घेता ' सहचारिणी ' निव्वळ प्रहसन अथवा फार्सच आहे असें म्हटल्यासहि चुकीचें होईल असें वाटत नाही.

पाश्चात्य नाट्यशास्त्रकारांनी Light Comedy (लाईट कॉमेडी) हा बहुश: Comedy कॉमेडीचा स्वतंत्र पोटप्रकार मानलाच नाही. आम्ही पाहिलेल्या नाट्यग्रंथांत फक्त Elizabeth Drew यांच्या Discovering Drama ' याच ग्रंथांत Light Comedy हा शब्दप्रयोग पाहिला. कांहीहि असो Light Comedy किंवा Farce यांचे प्रांत फारसे वेगळे नाहींत. दोघांचीहि उत्पत्ति Comedy कॉमेडी या नाट्यप्रकारापासूनच आहे. Light Comedy फार तर Farce या नाट्यप्रकाराच्या एक पायरी वरचा प्रकार म्हणता येईल.

Bonamy Dobree या ग्रंथकारानें तर Comedy चे फक्त तीनच प्रकार मानले आहेत. Critical Comedy नितिविषयक धडा देण्याचें कार्य या प्रकाराकडे असतें. Free Comedy या प्रकारांत कोणताहि नीतिबोध नाही. तर निव्वळ करमणूक असते. Great Comedy हा प्रकार दु:खात्मिकेच्या (Tragedy) अगदी जवळचा. यांत प्रसंगाची उदात्तता असते.

Farce हा वास्तविक Comedy (सुखात्मिका) चाच एक प्रकार आहे. कारण Ashley Dukes ने Farce चें वर्णन ' comedy broadened at the base ' म्हणजे स्वभावरेखन, प्रसंग आणि विषय ज्या नाट्यप्रकारांत अत्यंत ढोबळमानाचे, उथळ आणि भडक रंगविले असतील अशा सुखात्मिकेलाहि प्रहसन म्हणता येईल.

प्रहसन हा नाट्यप्रकार संस्कृत आणि इंग्रजी नाट्यशास्त्रांतहि आढळतो. संस्कृत नाटकांच्या विकासांतील प्रहसन ही तिसरी पायरी होय.

भाण, वीथि आणि प्रहसन हीं या नाट्यविकासांतील पहिला तीन स्वरूपें होत. यांत प्रहसन जास्त पात्रांचें, स्त्री पुरुष मिश्र असें व प्रामुख्याने हास्यरसपरिपूर्ण असें असतें. इंग्रजींत याच नाट्यप्रकाराला Farce असें म्हटलें आहे. मराठींतील प्रहसनें हीं इंग्रजी फार्सच्या कल्पनेवरूनच प्रचारांत आलीं. मूळ नाटक संपल्यावर लोकांना अधिक आनंदित करण्या-साठी लहान फार्स प्रयोगरूपाने दाखविण्याची प्रथा बऱ्याच दिवसांपूर्वी मराठी रंगभूमीवर चालू होती, 'एक झोपी गेलेला जागा झाला' 'नारायणरावांच्या वधाचा फार्स' हे त्यांपैकीं कांहीं फार्स होत. प्रा. डॉ. वि. पां. दांडेकर यांनी आपल्या 'सामाजिक नाटकें' या ग्रंथात या संबंधीची अधिक माहिती दिली आहे.

Farce ह्या शब्दाची व्युत्पत्ति तो शब्द लॅटीन 'Farcio' 'I stuff' या शब्दापासून आला अशी दिली जाते. त्यामुळे ज्या नाटकांत खालच्या दर्जाचा भरगच्च विनोद आहे अशा नाटकांना Farce म्हणतात. stuffed with low humour and extravagant wit असें Frace चें वर्णन करतांना 'A Farce then came to mean simply a short humorous play. As however in a short play there is unusually no time or opportunity for a broader display of character and of plot. Farces came rapidly to deal only with exaggerated and hence often impossible comic incidents with frequent resort to mere horseplay.'

वरील अवतरणावरून पाश्चात्य देशांत Farce चीं लक्षणें सुरुवा-तीला तरी खालील प्रमाणें असावींत—

१ विस्ताराने लहान पण संपूर्णतः विनोदी.

२ अतिशयोक्त आणि असंभाव्य अशा विनोदी घटना असलेलें.

३ आणि पूर्णतः सर्व वातावरण धांगडधिंग्याचें असलेलें. पण पुढे त्याचीं लक्षणें Allardyce Nicolls या ग्रंथकारानें दिल्या प्रमाणे विकसित झालीं.

(१) व्यक्ति आणि संवाद घटनांवर अवलंबित असतात. घटना वाकवितील त्याप्रमाणे त्या घटनांतील व्यक्तींना वाकावयाचें असतें.

(२) घटना अत्यंत अतिशयोक्त अशा असतात आणि कथानक समाजांतील अगदी सामान्य अशा विसंगतीवर आधारलेलें असतें.

(३) व्यक्तींना यत्किंचितहि स्वातंत्र्य दिलेलें नसतें.

(४) घटना उदात्त नसतात तर केवळ धांगडधिंगा आणि विनोदाची आतषबाजी असते.

Farce अथवा प्रहसनाची Allardyce Nicolls ने दिलेली पूर्णविकासित कल्पना आणि लक्षणें मराठीतील उत्तमोत्तम प्रहसनांना पूर्णत्वाने लागूं पडण्यासारखीं नसलीं तरी स्थूल मानाने त्यांत वर्णिलेलें Farce चें स्वरूप त्यांहि प्रहसनांना लागूं पडण्यासारखें आहे. मराठीतील सर्वोत्कृष्ट प्रहसन म्हणून ‘संशयकल्लोळ’ नाटकाचें उदाहरण आपल्यास घेतां येईल. Allardyce Nicolls ने दिलेलीं Farce चीं लक्षणें या प्रहसनाला पूर्णत्वानें लागूं पडण्यासारखीं नाहींत. ‘संशय कल्लोळ’ नाटकाची लोकप्रियता कधींहि नष्ट होणारी नाही. याचें कारण ‘संशय कल्लोळ’ प्रहसनच नाही असें नाही तर कांही प्रहसनांत आकर्षणाची विलक्षण जादू भरली असतें हें आहे. याचीं कारणें Ashley Dukes या ग्रंथकारानें फारच उत्तमप्रकारें दिलीं आहेत. तो म्हणतो farce मध्यें लेखकाने आपल्या अपूर्व कल्पकतेने निर्माण केलेलें भडक आणि आनंदमय वातावरण इतकें प्रेक्षकाला भुरळ पाडणारें असतें की मनुष्य सामान्य विश्रांतून निघून आपण होऊनच निदान दोन तीन तासांकरितां तरी रंगभूमीवरील अवीट, उन्मादकारी आणि रंजक वातावरणांत राहण्याची इच्छा करतो.

Farce transports us into a never never land of the theatre and inspires a longing to inhabit, if only

for two or three hours, the breathless and exuberant world created by a playwright's ingenuity.'

फार्समध्ये मध्यवर्तिकल्पना अतिशयोक्त वा अशक्यप्राय असेल. पण त्या कल्पनेचा विकास मात्र व्यवस्थित आणि क्रमप्राप्त अशा पद्धतीने केलेला असतो.

Comedy चें (सुखात्मिकेचें) क्षेत्र मानवी जीवनाइतकें मर्यादित आहे. तिला पुढच्या जगांतील मानवांची फिकीर करण्याचें कारण नाही. आजच्या काळांतील व्यक्ति आणि समाज यांचे परस्पर संबंध चित्रित करणें हेंच तिचें ध्येय. आजच्या समाजांतील गूढ गोष्टींच्या दर्शनाने मानवी जीवनाचा अर्थ स्पष्ट करणें हे तिचे कार्य. पण हें चित्र तयार करतांना त्यांतील घटना, त्यांची मांडणी, स्वभावपरिपोष आदि बाबतींत जीं आवश्यक बंधनें उच्च नाट्यप्रकारावर लादलीं आहेत तीं बंधनें सैल करून अतिशयोक्त व असंभाव्य घटनांच्याद्वारें करमणूक करणें एवढेंच ध्येय नाटककाराने आपल्या समोर ठेवलें म्हणजे त्याच्या लेखणींतून प्रहसनच उतरेल. याची मराठी वाङ्मयांतील उदाहरणेंच द्यावयाचीं झाल्यास अत्र्यांचें 'घराबाहेर' आणि त्यानंतर त्यांनीं लिहिलेलें 'भ्रमाचा भोपळा' हे प्रहसन, यांचें देता येईल. 'घराबाहेर' मधील समाजाकडे पाहाण्याचा दृष्टिकोन, त्याचें चित्रण व उदात्त मांडणी कर्त्याच्या प्रत्येक हालचालींत दिसून येते. पण तीच स्थिति 'भ्रमाचा भोपळ्या'ची म्हणतां येणार नाही. 'प्रेमशोधनां'तील वातावरण 'सहचारिणीत' खास नाही.

आपण Light comedy ज्याला म्हणूं तोच नाट्यप्रकार *Bonamy Dobree* यांनी Free Comedy म्हणून वर्णिला आहे. त्याचें लक्षण No appeal however indirect is made to our critical or moral faculties. आपल्या नैतिक वा चिकित्सक बुद्धीला त्यांत अप्रत्यक्षरित्यादेखील आवाहन केलेलें दिसून येणार नाही असें दिलें आहे. आणि त्या दृष्टीनें पाहूं जातां Light Comedy आणि Farce यांतील फरक फारच थोडा आहे असें म्हणतां येईल.

Comedy आणि Farce यांतील हा फरक पाहूं जातां 'सहचारिणी' एक प्रहसनच आहे असें आम्हाला वाटतें. आपल्या चिकित्सक व नीतिमूलक अशा विचारसरणीला 'सहचारिणी' च्या कथानकाने कोठेंहि आवाहन केलेलें अनुभवास येत नाही. मध्यवर्तिकल्पना 'दोन बायकांच्या दादल्याची हास्यास्पद स्थिति दाखविणें' ही आहे. त्यांतील एकामागून एक घटना पाहाव्या म्हणजे 'सहचारिणी' तील व्यक्ति गारूड्याच्या हातांतील माकडांप्रमाणे त्या घटनांत फिरतांना दिसतात. हास्योत्पादक प्रत्येक कल्पना अत्यंत अतिशयोक्त आहे. स्वभावपरिपोष अत्यंत उथळ आहे आणि विनोद हा अगदी खालच्या दर्जाचा आहे. ही लक्षणें नजरेसमोर धरलीं असतां 'सहचारिणी' हें एक प्रहसनच म्हणावें लागेल. अर्थात प्रहसनाला मध्यवर्तिकल्पना व विनोदनिर्मिति याबाबत सवलत दिली असली तरी त्या कल्पनेचा विकास नाटककारांनी स्वतः निर्माण केलेल्या क्षेत्रापुरता तरी क्रमप्राप्तच पाहिजे. उदाहरणाने ही गोष्ट स्पष्ट करावयाची तर आपल्याला 'फाल्गुनरावांचे' देतां येईल. 'नसता संशयी स्वभाव' ही या कथानकांतील मध्यवर्तिकल्पना. या कल्पनेवर अधिष्टित झालेली प्रत्येक घटना आपल्याला एकदम साहजिक आणि नैसर्गिकरित्या विकसित झाल्यासारखी वाटते. आणि म्हणूनच 'संशयकल्लोळ' प्रहसन असूनहि जनमतावरील त्याची पकड अझूनहि कमी होत नाही. सारांश इतर नाट्यप्रकारांत नाटककावर समाजाचे चित्र तयार करतो. आणि त्याचा विकास समाज जीवनांतील शक्याशक्यतेची, तारतम्याची बंधनें पाळून करीत असतो. प्रहसनांत बहुशः नाटककार स्वतःच्या कल्पनेने एक नवनि विश्व तयार करतो आणि त्याचा विकास त्या विश्वांतील स्वतःच घातलेलीं बंधनें पाळून तो करीत असतो.

नाटकाचा विषय 'दोन बायकांच्या दादल्याची स्थिति दाखविणें' हा आहे. दोन बायकांसारख्या दोन तलवारीच्या पात्यांत सांपडलेल्या नवऱ्याची स्थिति निसर्गतः केविलवाणी असावयाची. अशा माणसाचें जीवन अगदी असह्य अशा दुःखाने परिपूर्ण असावयाचें. अशा माणसाकडे पाहून कोणीहि 'अगदी छान झाली गुलामाची, या वृत्तीनेच तो हसेल. अशा

हास्यांत उपहासच अधिक असणार आणि त्याला अधिकच हास्यपद करावयाचें म्हणजे अतिशयोक्ति अगदी आवश्यक आहे.

कोल्हटकरांना या नाटकाचें कथानक आपल्या पत्नीच्या वडील बंधूवरून सुचलें आणि त्या कल्पनेप्रमाणे रंगराव निर्माण केला. त्यांच्या दोन बायका अन्नपूर्णा आणि लक्ष्मीबाई, आणि त्यांच्यापासून त्यांना झालेली अगणित अपत्यें, ही या कथानकाची मुख्य सामग्री आहे. वत्सला आणि उषा या उपवर मुली. त्यांच्या करितां वर संशोधनाचें काम करायला तयार असणारा जनुभाऊ. या सुशिक्षित मुलींच्या प्रेमाच्या ध्यासाने ग्रासलेला अनंत. अगणित अपत्यांच्या पित्याची येईल त्या वाटसराला, प्रसंगी चोराला-देखील, आपल्या मुली देण्याची तयारी असली तर नवल काय? म्हणून रावजी व नाना या अट्टल चोरांची जोडगोळी व विश्वासासारखा अत्यंत हुशार गुप्त पोलिस हीं पात्रें निर्माण झालीं. एवढया मोठ्या जुन्या वळणाच्या घरांत भटजी आवश्यकच आहे. म्हणून बचंभट आले आणि या सर्वांचे मिळून, 'सहचारिणी'तील कथानक तयार झालें.

रंगरावाची पहिली बायको अन्नपूर्णा तिला संतति होईना म्हणून रंगरावाने लक्ष्मीबाईशी दुसरा विवाह केला. आणि हा दुसरा विवाह करताच दोघीनाहि संतति व्हावयास सुरवात झाली. ती इतकी की रंगरावांना मुलांच्या शाळेच्या फीचा खर्च वाचविण्यासाठीं घरांतच मुलांकरितां व मुलींकरिता वेगळया शाळा काढाव्या लागल्या. घरांत भरलेल्या खिल्लारांच्या त्रासाने मुलींनी लग्नें करावींत, मुलांनी करूं नयेत असें शिक्षण द्यावें लागलें. आपलीं मुलें किती? त्यांचीं नावें काय? त्यांपैकीं किती मरण पावलीं याचा-देखील रंगरावांना पत्ता नसतो. अन्नपूर्णा आणि लक्ष्मीबाई या दोघींहि पट्टीच्या भांडकुदळ. वत्सला आणि उषा विवाहयोग्य झालेल्या. अशावेळी कथानकास सुरुवात होते. जनुमामा वर संशोधनार्थ निघतात.

याचवेळीं रावजी आणि नाना हे दोन प्रसिद्ध दारोडेखोर विलासपूरच्या संस्थानिकाच्या येथे चोरी करून तेथील जडजवाहीर घेऊन रंगरावांच्या आड वाटेला असलेल्या गांवीं रावसाहेब व त्याचा दिवाणजी या वेषाने येतात. ते श्रीमंत आहेत असें पाहून जनुमामा त्यांची रंगरावाच्या घरींच उतरण्याची

सोय करतो. विश्वासराव पाठलाग करीत त्यांच्या मागोमाग येतात व रावजी नाना रंगरावांच्या येथे पाहोंचण्यापूर्वीच रंगरावांच्या घरीं शिक्षक म्हणून राहतात. प्रथम दर्शनींच वत्सला त्याचें चित्त वेधून घेते आणि तीच अवस्था वत्सलेची त्याला पाहून होते.

रावजी जनुमामाला पूर्ण कह्यांत ठेवण्याकरितां आनंदीबाईचें खोटेंच सोंग रंगरावापुढें आणावयास सांगतो. त्या नावाची एक श्रीमंत विधवाबाई त्या गांवांत राहात असते. जनुमामा तसें सोंग आणतो. त्याला मारहि बसतो. व रावजी जनुमामाने सोंग आणलें होते ही गोष्ट रंग-रावाच्या कानावर घालण्याची भीति दाखवून जनुमामांना पूर्ण कह्यांत घेतो.

रावजीला पुढें उषेकडून मुद्दाम चोरीची हकीकत कळविली जाते. उषेचें अनंतावर प्रेम असतें. पण रावजी श्रीमंत आहे या कल्पनेने लक्ष्मी-बाईची इच्छा तिचें लग्न रावजीशी व्हावें अशी असते. परंतु उषा त्याला वारा घालण्याच्या निमित्ताने पंख्याने त्याच्या कानशीलावर चांगले तडाखे देते. त्यामुळे उषेशी आपला विवाह होऊं नये असें त्याला वाटते.

रावजी जनुमामाकडून आपला विवाह वत्सलेशी व्हावा याकरिता मदत करण्याचें आश्वासन घेतो. वत्सला विश्वासरावाकडून ही गोष्ट होऊं नये याकरितां मदतीची याचना करते. रावजी, ब्रह्मभटाच्या साहाय्याने आपली खोटीच जन्मपत्रिका करवितो आणि ती पत्रिका फक्त वत्सलेच्या पत्रिकेशीच जुळते असें सांगतो. पण रंगरावाने उषेचें लग्न त्याच्याशीच होईल असें वचन दिलें असतें. त्यामुळे त्याने उषेशीच लग्न करावें असा आग्रह करतो. शेवटी लक्ष्मीबाईंचा रावजीविषयीचा ग्रह वाईट करणें एवढाच उपाय सुचतो. रावजी विश्वासरावांच्या सल्ल्यानुसार चोराचें सोंग वठवितो व नाना शिताफीने तिचा मोत्याचा कंठा चोरतो. पोलिसांत चोरीची वर्दी दिल्यास प्राण घेऊं अशी धमकी दिल्यामुळे लक्ष्मीबाई चोरीची वर्दी देत नाही. उलट रावसाहेबांचें आणि वत्सलेचें लग्न व्हावें असा साळसूद-पणाचा आव आणून आग्रह करते.

अन्नपूर्णाबाईचें मन वळविण्यासाठी विश्वासराव रावजीला विलास-

पूरच्या संस्थानिकाचें सोंग आणावयास सुचवितो व ते अन्नपूर्णाबाईचें मन वळवितात. वत्सला या विवाहाला विरोध दर्शविते.

अन्नपूर्णाबाई विश्वासरावाकडून याबाबत मदतीचें आश्वासन घेतात आणि वत्सलेचा विवाह त्याच्याशी करण्याचें वचन देतात. रावजी वत्सलेला चहा घेऊन बोलावतात. विश्वासराव कडी आधीच काढून ठेवतो. रावजी वत्सला सामोपचाराने बधत नाही असें पाहताच बलात्काराचा प्रयत्न करतो. पण विश्वासराव तिला सोडवितो व शिताफीने त्याने वत्सलेला दाखविलेल्या दागिन्यांतून एक आंगठी लांबवितो.

आंगठीची चोरी रावजीच्या लक्षांत येते. जनुमामाहि आनंदीबाईचें सोंग रावसाहेबापुढे आणतो आणि जवाहीराची बातमी सर्वांना देण्याची धमकी देऊन शिताफीने रावजीकडून एक अंगठी मिळवितो. आनंदीबाईचें सोंग जनुमामा रंगरावापुढ आणतो; आणि ती आनंदीबाई नसून जनुमामा आहे असें लक्ष्मीबाईला कळतें. रंगराव त्याला क्षमा करतो. कारण या सोंगामुळे लक्ष्मीबाईंचा संशय दूर होतो.

रावजी श्रीमंत आहे असें समजून रंगराव स्वतःच आपल्याला दत्तक घ्यावें असें त्याला सुचवितो. अनंतराव आणि उषा याची परस्पराच्या प्रेमाबद्दल खात्री पटते. गडबडीने लग्न उरकून घ्यावें म्हणून रावजी वत्सलेच्या विवाहाची तिथि निश्चित करतो. त्या अवधींतच विश्वासरावांची सर्व चौकशी संपते. तो पोलीस बोलवून येतो. रावजीला वत्सला व विश्वास अनेक प्रश्न घालतात. शेवटीं रावजी चवताळून वत्सलेवर जंबिया काढतो. पोलिस येतात व रावजी नाना दोघेहि चतुर्भुज होतात.

असें हें थोडक्यांत कथानक आहे. या कथानकांतील असंभाव्य घटनांची जंत्रीच द्यावयाची झाली तर खालीलप्रमाणे देतां येईल. (१) रंगरावाच्या गृहस्थितीचें वर्णन. मुलांची संख्या २४ तरी खास भरेल. मुलींची संख्या देवींची आणि नद्यांची नांवें संपून जातील इतकी. दोन बायकांना एका पुरुषापासून इतकी संतति होणें ही गोष्ट एकाच वेळीं तीन चार पिल्यांना जन्म देणारा एखादा प्राणी असेल त्याच्याच बाबतींत शक्य आहे.

(२) मुलां मुलींची नांवें माहित नसणें व कोण मरण पावलीं याचीहि माहिती नसणें (३) मुलां मुलींना दिलेली कृत्रिम शिकवण (४) अनंताच्या विलायती पद्धतीच्या पोषाखामुळेच लक्ष्मीबाईंना त्याची ओळख न पटणें. (५) आनंदीबाईच्या घरून रंगरावाच्या घरीं यावयास रावजीला जो वेळ लागला असेल तेवढ्याच अवधींत विश्वासरावाला रंगरावाच्या घरीं कायमचा आश्रय मिळणें (६) रावजीला नानासारखा मूर्ख जोडीदार मिळणें. (७) आलेल्या वाटसराला आपली मुलगी देण्याची तयारी रंगरावानें दर्शविणें. जातपातीचा देखील विचार न करणें (९) रंगरावांची जनुमामाला अत्यंत भीति वाटत असतांहि रावजीच्या आग्रहास्तव त्यानें आनंदीबाईचें सोंग रंगरावासमोर आणणें. (१०) सर्वांसमक्ष उषेनें रावसाहेबांच्या कानशीलावर तडाखे देणें. (११) आपण आनंदीबाईला मारलें असतांहि त्या माराचें वण चेटकानें जनुमामाच्या अंगावर उठविले आहेत या गोष्टीवर लक्ष्मीबाईचा विश्वास बसणें. (१२) अनंत विश्वास यांची पोरकट वागणूक व मत्सर. (१३) रावजीच्या प्रत्येक सोंगावर रंगरावादि मंडळीचा विश्वास बसणें. (१४) जनुमामांच्या सर्वच नकला (१५) रंगरावानें स्वतः दत्तक जाण्याची तयारी दाखविणें. (१६) विश्वासरावाचें कोयंड्याचें आकडे काढून घेणें.

या सर्व घटना सर्वस्वी अतिशयोक्त, अतिरंजित, अस्वाभाविक आणि अनैसर्गिक वाटतात. प्रहसनांत या सर्व गोष्टींना वाव असला तरी अशाप्रकारच्या कार्यकारणभावानें संबद्ध नसलेल्या घटना कोणाच्याहि मनाची पकड घेऊं शकत नाहींत. कार्यकारणभावाचा विचार दूर सारल्यास 'सहचारिणी' चें कथानक अत्यंत गुंतागुंतीचें असूनहि चातुर्यानें रेखाटलें आहे खास. पण कथानकांत मध्यवर्तिकल्पनेचा विकास घडवून आणलेला दिसत नाही. किंबहुना नाटकाच्या सुरवातीचें विनोदी वातावरण नाटकाच्या शेवटीं जवळ जवळ नष्ट होतें.

दोन बायकांच्या दादल्याची हास्यस्पद स्थिति दाखविण्याच्या निमित्तानें रचलेल्या या नाटकाला वत्सला विश्वास आणि उषा अनंत यांचें उपकथानक जोडण्याची आवश्यकता होतीच असें म्हणणें कठीण आहे.

मुख्यकथानकाचा आणि उपकथानकाचा संबंध बराचसा बादरायण वाटतो. दोन बायकांच्या दादल्याची आपल्या मुलाबाळांच्या लग्नसंबंधांत किती विचित्र स्थिति होते, आल्या वाटसरूपुढेहि त्याला आशाळभूताप्रमाणे कसें पाहावें लागतें, या गोष्टी यावरून फार तर दिसून येतील. परंतु यामुळे हास्यरसाला काय मदत होईल ? ' सहचारिणीचें ' अत्यंत विनोदी वातावरण नष्ट होतें. अंक ५ वा तर या उपकथानकानेच व्यापला असल्यामुळे विनोद त्यांत अपवादानेहि आढळत नाही. त्यामुळेच अत्यंत विनोदी अशा मूळ कथानकाला पूर्णतः विसंगत असें उपकथानकाचें हें ठिगळ जोडल्या गेलें असेंच कोणीहि म्हणेल.

' सहचारिणी ' प्रयोगदृष्ट्या अयशस्वी ठरताच त्यांच्यावर टीकांचा खूप वर्षाव झाला. १९१९ सालच्या मनोरंजनाच्या २५ व्या पुस्तकांत (जुलै १९१९ ते जून १९२०) बेहेऱ्यांचें ' जन्मरहस्या'वर परीक्षण आलें आहे. त्यांत ते म्हणतात. " सहचारिणी ' हें निव्वळ मनोरंजनपर नाटक प्रहसनाच्या धर्तीवर लिहिलें आहे अशी नाटककर्त्यानें प्रथमच सरळ कबूली दिली असतां टीकाकार याच मुद्यावर त्यांच्यावर तुटून पडले. जणु काय प्रहसन लिहिणें हा इंडियन पिनल कोडांतील कोणत्याहि कलमापेक्षां मोठा गुन्हा आहे. ' सहचारिणी ' हें प्रहसन आहे. सहचारिणींत कोणतेंहि ध्येय समाजापुढे मांडलें गेले नाही. ' सहचारिणींत ' ग्रंथकर्त्याचा उद्देश तडीस गेला नाही याच अर्थाच्या टीकेचा भडीमार त्या नाटकावर सारखा होत होता. तरी पण ग्रंथकाराने प्रथमच सांगून टाकलें की हें प्रहवसनवजा नाटक Light Comedy च्या धर्तीवर लिहिलें आहे. पण टीकाकारांच्या दृष्टीने मनोरंजनपर नाटक लिहिणें हाच मोठा गुन्हा होता आणि तो केल्याबद्दलची कबूली नाटककारांनी स्वतः दिली मग काय विचारता ! '

या बेहेऱ्यांच्या आक्षेपाला उत्तर देण्यापूर्वी आणखी एका टीकेचा उल्लेख करणें जरूर आहे. 'सहचारिणी' रंगभूमीवर आल्यानंतर सुमारें बारच महिन्यांनी ना. सी. फडके यांची 'प्रतिभा' मासिकाच्या १९१८ च्या आगस्ट अंकांत 'सहचारिणी' या नाटकावरील टीका प्रसिद्ध झाली आहे. ही टीका जरी तिखट असली तरी 'सहचारिणी' नाटक पुढें मांडल्यावर

ती टीका समर्पकच आहे असें म्हटल्यावाचून राहवत नाही. 'सहचारिणीच्या अपयशाच्यामागे गंधर्वांचा सापत्न भाव असेलहि. परंतु खुद्द 'सहचारिणी' नाटकाकडे पाहिलें असताहि जाणूनच बर्फाचें घर ऊन लागताच बर्फ वितळलें तर त्यांत नवल कसलें ' असेंच कुणीहि म्हणेल.

फडक्यांनी प्रामुख्याने दोन आक्षेप घेतले आहेत. पहिला आक्षेप नाटकाच्या नावासंबंधीचा आहे. हें नांव संविधानकांतील मूळ कल्पनेला अनुलक्षून नाही असें त्यांचें म्हणणें आहे. त्यांचा दुसरा आक्षेप वर्ण्य विषयासंबंधीचा आहे. रंगरावाला आपल्याच कृतीचा वैताग यावा या कल्पनेवर नाटकांतील विनोद मुख्यतः अवलंबून आहे किंवा दोन बायकांच्या दादल्याची स्थिति सर्वतोपरीने किती हास्यास्पद आहे यांपैकीं कोणती मुख्य कल्पना तात्यांच्या मनांत, हें प्रहसन लिहितांना. होती हें सांगणें कठीण आहे. परंतु वैतागामुळे रंगरावांची हास्यास्पद स्थिति होते एवढेंच दाखविण्याचा कर्त्याचा हेतु त्यात होता असें दिसत नाही. दुसरा हेतु मात्र दिसून येतो आणि नाटकाच्या अगदी अखेरपर्यंत दोन बायकांच्या दादल्याची हास्यास्पद स्थिति दिसून येते. या बाबतीत रंगराव हें पात्र Idealised विशिष्ट-स्वभावपरिपूर्ण आहे यांत संशय नाही. पण त्या पात्राचा स्वभावपरिपोष या मूळ कल्पनेला धरूनच झाला नाही. त्यामुळे शेवटी तर हें विनोदी नाटक एखाद्या भारदस्त नाटकासारखें वाटतें. त्यांच्या पहिल्या आक्षेपाला मात्र उत्तर देण्यासारखें आहे. 'सहचारिणी' हें नांव संविधानकाला खास अनुलक्षून आहे. या नाटकांत सर्वत्र आपल्याला रंगरावांच्या 'दोन सहचारिणी' चा धांगडधिंगा पाहावयास मिळतो. लक्ष्मी आणि अन्नपूर्णा या कजाग बाया. एक म्हणेल त्याच्या अगदी उलट दुसरीने म्हटलेंच पाहिजे अशाच निर्धाराने सदासर्वदा वागतात. ' यांत विनोद अगदी उच्छृंखल आहे. कोट्यांचे ढिगारे आहेत. थोडीशी काव्यपूर्ण भाषणें आहेत. परंतु त्याला नाटक किंवा प्रहसन म्हणता येत नाही. असें मनांत आल्यावाचून राहत नाही. शेवटीं तर गौण विषयाच्या रूपाने आलेल्या अनंत उषा आणि वत्सला विश्वास यांच्या प्रीतिविवाहविषयाचाहि कसा बोजवारा उडाला आहे हें दाखवून फडके शेवटी म्हणतात 'हें नाटक इतकें रसहीन

सपाट आणि असंबद्धतामय झालें आहे की याला नाटक कां म्हणावयाचें हेंच समजत नाही. स्वतःची बेअब्रू करून घेण्याचा उत्तम मार्ग कोणता या विषयावर विचार करताकरता हें नाटक लिहिण्याचें श्री कोल्हटकरांच्या मनांत आलें की काय न कळे.' फडक्यांचा हा स्पष्ट अभिप्राय 'सहचारिणी' नाटक वाचून आम्हाला अक्षरशः पटतो म्हटले तरी चालेल.

'सहचारिणी' नाटकाचें पाननपान जरी आपण तरफदारी करण्याच्या बुद्धीने वाचूं लागलों तरी आपली निराशाच होईल. 'सहचारिणी' नाटकाला विषयच नाही किंवा त्यांत उपदेशपर कांहीच नाही हा इंडियन पिनल कोडांतील गुन्ह्यापेक्षा मोठा गुन्हा नाही हें खास. परंतु दोन बायकांच्या दादल्याची हास्यास्पद स्थिति दाखविणें हा निव्वळ मनोरंजनपर हेतु जरी गृहित धरला तरी कथानकाची मांडणी या मध्यवर्तिकल्पनेभोंवती तर व्हायला पाहिजे ना ? प्रहसनांतील घटना ह्या अतिशयोक्त म्हणून ग्राह्य असल्या तरी त्यांचे अस्तित्व कोणत्या तरी एका मध्यवर्तिकल्पनेसाठीच असतें. प्रहसन म्हणजे चार प्रवेशांचें असंबद्ध प्रकरण नव्हें. 'सहचारिणी' नाटक जें टीकार्ह वाटतें तें या कारणानें.

अंक २ रा. प्र. २ रा व कांही प्रमाणांत प्र. १ ला यांतील रंगराव व लक्ष्मीबाई यांच्या संवादावर 'संशयकल्लोळांतील' फाल्गुनराव, कृत्तिका यांच्या संभाषणाची छाप असलेली एकदम नजरेस येते.

रंगराव—माझ्यावर स्त्रैण पणाचा आरोप म्हणजे कुत्सितपणाची कमालच झाली.

लक्ष्मी—तर तर, पायांचें नेहमी तीर्थ घ्यावें. व० पृ. ४२ व नंतर पृष्ठ ४५-४६

रंगराव—मला ना ? स्वतःच्या बायकांचा कंटाळा आला आहे खरा. पण तुमच्याशी तसा वागण्याइतका मी जंगली नाही.

लक्ष्मी—(एकीकडे) अस्से ! अस्से !

जना–आपल्या घरीं बरीच माणसें आहेत. त्यांपैकी कोणी मला येथे पाहिलें तर काय म्हणेल ?

रंगराव–तशी भीति असेल आणि मला सांगायची बाब गुप्त असेल तर कडी लावून घेतो.

या दोन्ही प्रसंगांशी सदृश असे 'संशयकल्लोळां'तील प्रसंग नजर-समोर आणावे म्हणजे 'संशयकल्लोळां'तील रोहिणीचें बुरखा घेऊन येणें किंवा कृत्तिकेचा आपण करीत असलेल्या आरोपावरील आत्मविश्वास कुणालाहि चटकन पटतो. पण जनुभाऊंचे सोंग कुणाला पटत नाही.

कथानकाची जी स्थिति तीच स्वभावपरिपोषाची. या नाटकांतील व्यक्ति एखाद्या सर्कशीतील मुक्या जनावराप्रमाणे वाटतात. मालकाचा हुकूम होईल तसा त्यांनी आपला खेळ दाखवावा हेंच त्यांचे कर्तव्य. एकाहि पात्राच्या स्वभावांत व्यक्तिवैशिष्ट्य आढळत नाही. कारण नाटककाराने कोणालाहि आचार, विचार किंवा कर्तृत्व दाखविण्याचे स्वातंत्र्य दिलेलें नाही.

रंगराव हा नायक आहे. अगदी पहिल्याच प्रवेशांत त्याचें चित्र अगदी उठावदारपणें अतिशयोक्त असें रंगविलें आहे. दोन बायका केल्यामुळे त्याची कशी हास्यास्पद स्थिति होतें हें दाखविणें स्वभावपरिपोषाच्या दृष्टीने जरूर होतें. त्या अनुरोधाने वाटेल्या चोरालाहि तो आपल्या मुली द्यावयास तयार होतो. जनुमामाच्या सोंगामुळे तो लक्ष्मीबाईच्या तावडींत सांपडतो. आणि तिच्या मनाप्रमाणे अगतिक होऊन वागावयास तयार होतो. वाटेल त्या सोंगावर त्याचा विश्वास बसतो व शेवटी मूर्खासारखा, रावजी विलासपूरचा संस्थानिक आहे असें समजून, स्वतः दत्तक जाण्याला तयार होतो. इ० गोष्टी त्याच्याकरवी घडवून आणलेल्या आहेत. पण या गोष्टी एका बायकोच्या दादल्यानेहि केल्या असत्या व त्याची स्थिति केविलवाणी झाली असती. सारांश वारा वाहील किंवा नाटककार हुकूम करील त्याप्रमाणे वागणारें हें निर्जीव पात्र आहे.

जी स्थिति रंगरावाची तीच स्थिति सर्वच पात्रांची आहे. सर्वच पात्रें निर्जीव बाहुल्याप्रमाणे वागतात. नाही म्हणावयास सवतीसवतीचीं भांडणें आणि त्यांचा भांडखोर स्वभाव थोडासा मजेदारपणे चित्रित केला आहे.

भाषेच्या दृष्टीने विचार केल्यास कांही संवाद चटकदार आहेत. पण घरगुती खास नाहींत. एकंदरीने भाषा बोजड नाही. कांही भाग अत्यंत काव्यमय आहे. विनोद सर्वस्वी कोटीबाजपणावर अवलंबून आहे. या विनोदांतील सर्व खाचाखोचा सामान्य वाचक प्रेक्षकाला कळतीलच असा विश्वास देता येत नाही.

पदांची संख्या संयमित असून तीं क्लिष्ट अशीं उतरलीं नाहींत. सारणतः सर्वच पदें रसवाही असलीं तरी आपल्या इतर भावंडाप्रमाणे या नाटकांतील पद्यांत काव्य व कल्पकता यांची चमक आढळत नाही. नाही म्हणावयास 'चंद्र गगनि जसा विलसतो उडुगणिं तेजें' 'जननी शिशूसि थारा इ. पदें अपवादानें कां होईना परंतु तात्यांच्या ठिकाणी वसणारी काव्य व कल्पनाशक्ति याची आठवण करून देतात.



९

‘परिवर्तन’

१९१७ सालच्या जून महिन्यापासून १९१८ सालच्या मे महिन्यांपर्यंत तात्यांनी जीं तीन नाटकें लिहिलीं त्यांतील ‘परिवर्तन’ हें दुसरें नाटक होय. १८९८ सालीं ‘भयंकर जागृति’ या नांवाची एक लहान कविता तात्यांनी लिहिली होती. त्या कवितेंत ग्रथित केलेल्या प्रसंगावर या नाटकाच्या कथानकाची उभारणी करण्यांत आली आहे. ‘प्रेमाभास’ नाटकावर तात्यांनी जी एक विस्तृत टीका लिहिली त्यांतील कांही वाक्यांवरून व ‘भयंकर जागृति’ या कवितेंतील ग्रथित प्रसंगावरून १९१७ च्या मे महिन्यांत हें कथानक सुचलें. हें नाटक लिहावयास तात्यांना २०-२५ दिवस लागले व १९१७ सालच्या डिसेंबर महिन्यापूर्वीच ‘सहचारिणी’ आणि ‘परिवर्तन’ हीं दोन्हीं नाटकें गंधर्व मंडळीला देण्यांत आलीं.

वास्तविक ‘परिवर्तन’ तात्यांनी किर्लोस्कर नाटक मंडळीकरितां लिहिलें. पण ‘सहचारिणी’ पेक्षांहि हें नाटक नटवर्य बोडसांना आवडलें. गंधर्व मंडळीलाच हें नाटक द्यावें असा चालकांचा आग्रह झाला व ६००० रु० मोबदला ठरवून हीं दोन्हीं नाटकें गंधर्व नाटक मंडळीला देण्यांत आलीं.

कारणें कांही का असतना पण ‘सहचारिणी’ नाटकाच्या प्रयोगाचा कसा बोजवारा उडाला हें आपण मागें पाहिलें आहेच. त्याचा साहजिक परिणाम ‘परिवर्तना’ वर झाला आणि ‘परिवर्तन’ नाटक ‘सहचारिणी’ नाटकापेक्षा कंपनीच्या चालक वर्गाला अधिक आवडलें असूनहि तें गंध-

यांच्या रंगभूमीवर कधीच येऊं शकलें नाही. पुस्तकरूपानें प्रसिद्ध होण्यापूर्वी तें १९२२ सालीं ' विविधज्ञानविस्तारांत ' प्रथमतः प्रसिद्ध झालें.

१९१८ साल तात्यांच्या नाट्यजीवनांत अतिशय महत्वाचें होतें. नाटक आणि नाटक मंडळ्या यांचे आणि तात्यासाहेब कोल्हटकरांचे संबंध यानंतर पूर्ण दुरावले. या पुढे 'शिवपावित्र्य' 'श्रमसाफल्य' आणि अगदी अलीकडे गेल्याच वर्षी 'युगवाणींत' प्रसिद्ध झालेलें 'माया विवाह' हीं तीनच नाटकें त्यांनीं लिहिलीं. या तीन नाटकांपैकीं 'शिवपावित्र्य' च काय तें केशवराव भोसले यांच्या ललितकलादर्श नाटक मंडळीला द्यावयाचें घाटत होतें. पण केशवरावांच्या अकाली मृत्यूमुळे ती कल्पना जी मागें पडली ती कायमचीच.

'परिवर्तन' नाटक हातीं घेतांच आपल्याला पहिली कोणती गोष्ट विशेषत्वाने आढळून येत असेल ती ही की या नाटकांतील प्रतिपाद्य विषय अगदी स्पष्ट व रोखठोकपणें या नाटकात मांडिला आहे. सामाजिक व राजकीय विचारांच्या मंथनांतून नाटककारांच्या विचारांत जें परिवर्तन घडून आलें त्याचें स्पष्ट दर्शन आपल्याला या नाटकांत आढळतें. कोल्हट· करांना राजकीय विषयाचें सामान्यतः वावडेंच होतें. त्यांच्या 'दुहेरी की दुटप्पीचें' उदाहरण वगळल्यास चार दोन मधूनमधून विखुरलेल्या वाक्या-खेरीज राजकीय विचारांचा केवळ उल्लेखदेखील अपवादानेच त्यांच्या वाङ्मयांत आढळावयाचा. पण 'परिवर्तनां' त मात्र प्रतिपाद्य विषय त्यांनी जिव्हाळ्याने मांडला आहे.

' परिवर्तना'च्या प्रस्तावनेंत ' या नाटकाचें उद्दिष्ट राजकीय व सामाजिक सुधारणांचा निकट संबंध दाखविणें हें असल्यामुळे त्याचें स्वरूप मिश्र आहे. त्याचा प्रत्यक्ष विषय स्त्रियांचे समान हक्क हा असलेमुळे त्याचा नायक स्त्री विभाग व प्रतिनायक तद्विरोधी पुरुष समाज आहे असें म्हटल्यास चालेल ' असें तात्या सांगतात. तात्यांच्या प्रत्येक प्रस्तावनेमुळे टीकाकारांना टीका करण्यास कसा अवकाश मिळत गेला हें आपण आतांपर्यंत पाहत आलोंच आहोंत. परंतु ' परिवर्तना'च्या बाबतींत मात्र यत्किंचितदेखील सवलत त्यांनीं आपल्या टीकाकारांना दिली नाही.

'स्त्रियांचे समान हक्क' हा या नाटकाचा प्रतिपाद्य विषय आहे. आणि त्यांत अस्पृश्यतानिवारण, जातिभेद, स्त्रीशिक्षण, स्त्रीस्वातंत्र्य आदि विषय जरी आले असले तरी तात्या म्हणतात त्या प्रमाणें खरोखरीच या विषयांना मुख्य विषयाच्या मानानें अवास्तव महत्त्व देण्यात आलें नाही. या दृष्टीनं 'परिवर्तनाचें' कथानक आपल्या इतर अनेक भावडांपेक्षा निःसंशय सरस आहे. कथानकांतील संघर्ष, त्याचा उत्कर्ष आणि अखेर निर्णय या सर्वांशी कार्यकारणभावाने संबद्ध असाच प्रतिपाद्य विषय आहे

'परिवर्तना'चें कथानक अवघ्या १० पात्रांनी गुंफण्यांत आलें आहे. सिद्धेश्वर, सीमंतिनी, सुधा व किशोर हें एक कुटुंब; गदाधर, शांता आणि शशांक, हें दुसरें कुटुंब आणि विश्वंभर, वैजयंती व वृंदा हे तिसरें कुटुंब. या शिवाय संस्थानचा राजा आणि राणी इतकी एकंदर पात्रांची संख्या आहे. सुधा ही उपवर तरुणी आहे. वृंदा गतभर्तृका आहे. गदाधर विधुर आहे. शशांक आणि सुधा याचें लहानपणापासून प्रेम होतें. शशांक आपला विद्याभ्यास आटोपून आल्यावर सुधा आणि शशांक परस्परावरील प्रेम व्यक्त करितात आणि विवाहबद्ध व्हावयास उत्सुक असतात. पण सुधेच्या वडीलाचा म्हणजे सिद्धेश्वराचा स्वभाव तऱ्हेवाईक आणि लहरी तर शशांकाचे वडील गदाधर यांचाहि स्वभाव अतिशय तापट व तितकाच संशयखोर. शशांकाला तर लहानपणापासूनच आपल्या वडीलाच्या या स्वभावाची धास्ती बसली असते. अशा परिस्थितींत आपला विवाह कसा व्हावा याचा विचार पडला असतां सुधेची आई सीमंतिनी या कामीं पुढाकार घेण्याचें कबूल करते— त्याप्रमाणे सीमंतिनी सिद्धेश्वराजवळ याबद्दल गोष्ट काढते व सिद्धेश्वर तऱ्हेवाईकपणे कां होईना गदाधराला भेटून त्यांच्याशीं सुधेच्या विवाहाबाबत गोष्ट काढण्याचें कबूल करतो.

शांता ही वयस्क पण संस्कारानें अतिशय सुधारलेली बाई आहे. गदाधर हा तिचा मुलगा. गदाधराची पहिली पत्नि नुकतीच कालवश झाली. शशांक हा तिचा मुलगा. विश्वंभरशास्त्र्याला वृंदा एकुलती एक कन्या व तीहि विधवा झालेली. तेव्हा गदाधरानें तिच्याशी पुनर्विवाह करावा अशी विश्वंभरशास्त्र्याची इच्छा असतां गदाधर, आपल्या सार्वजनिक कार्यांत

विवाहाने बाध येईल अशा सबबीवर, पुनर्विवाह करावयास तयार होत नाही. ती गोष्ट त्याला धर्मबाह्य वाटत असते. सिद्धेश्वर त्याचवेळीं तेथ येतो व शशांकाकरितां सुधेला पाहण्याचें गदाधर कबूल करतो. गदाधर सुधेला पाहताच तिच्या सौंदर्याने इतका मोहवश होतो की शशांकाऐवजी स्वतःच सुधेशी लग्न करावयास तयार होतो. पण ही कल्पना सुधा, सीमंतिनी यांना पसंत पडत नाही. तसें त्या सिद्धेश्वराला सांगतात. पण बायकांना बसता लाथ आणि उठता बुक्की मारण्यानेच त्या सुधारतात असा आचरट समज असलेला सिद्धेश्वर सीमंतिनीला मारतो.

लग्नाच्या कल्पनेने हुरळून गेलेला गदाधर घरीं परत येत असतां मार्गात त्याला वृंदा दिसते. या विधवादर्शनामुळे आपल्या शुभ कार्याला अपशकुन झाला असें वाटून तो वृंदेचा अपमान करतो. सुधा शशांकाला त्याच्या वडिलाचा निश्चय कळविते व शशांकांत आपल्या बापाला विरोध करण्याची ताकद नाही असें दिसून येताच गदाधराचें प्रेम दूर करण्याकरितां ती सिद्ध होते; आणि त्यांना दुखविण्याचे प्रसंग आल्यास त्यांकडे शशांकाने कानाडोळा करावा असे सुचविते.

राजदरबारांत प्रजासत्ताक राज्यपद्धति स्थापन केली जावी असा अर्ज गदाधर आदि पुरुष मंडळी करतात. राजा हा केवळ कायदे करणाऱ्या व त्याची अंमलबजावणी करणाऱ्या मंडळाचा अध्यक्ष असावा व राजाचे अधिकार मर्यादित केले जावे असा अर्ज असतो. ही गोष्ट राजा कबूल करतो. परंतु या राज्यकारभारांत शूद्र, अतिशूद्रांनाहि प्रतिनिधित्व असावें अशी तो अट घालतो. पण ही गोष्ट त्यांना कबूल नसते. परंतु या गोष्टीचा विचार करून आठ दिवसांत उत्तर द्यावें असें ठरते. या गोष्टीसंबंधी वाद-विवाद चालले असताच सर्व स्त्रीसमाज तेथे येतो. पुरुष समाजाबरोबर राजमंडळांत स्त्रियांनाहि प्रतिनिधित्व असावें असा त्यांचा अर्ज असतो. यामुळे पुरुष समाज चिडतो आणि शेवटी तर गदाधर म्हणतो 'मांग इत्यादि अंत्यजसुद्धां आमच्याबरोबर राज्यशकट चालविण्यास लायक होतील असें मी कबूल करीन. पण बायका त्या कामाला कधी तरी लायक होतील असें मात्र वाटत नाही.' आणि स्त्रियांचा अर्ज त्याच सभेंत नामंजूर करावा अशी

सूचना करतो. शेवटी याहि प्रश्नाचा निकाल आठ दिवसांनी लावावा असें ठरतें.

हें राजकरण अत्यंत धूर्ततेने राणीने चालविलें होतें. राणी राजाला तिने तयार केलेल्या शीलरक्षक ताईताची माहिति देते.

सर्व पुरुष बायकांना कोणत्याहि मार्गाने वठणीवर आणावें अशा उद्देशाने घरीं परत येतात. गदाधर आपल्या आईलादेखील अर्ज परत घेतला नाही तर तळघरांत कोंडण्याची, उपासमार करण्याची धमकी देतो. सिद्धेश्वराने केलेलें आकांडतांडव तर विचारायलाच नको. पुरुष स्त्री समाजाचा कसा छळ करताहेत हे राजालाहि प्रत्यक्ष पाहावयास मिळतें. राणी राजाकडून सर्व नगरींत एक आठवडाभर स्त्रीराज्य करण्याची परवानगी घेते. सर्व स्त्रियांनी रात्रीच्या जेवणात पुरुषांना मादक पदार्थ घालावे, प्रत्येक कुटुंबांत स्त्रीची सत्ता स्थापित करावी. घरांतील मुली परक्या घरी न राहता मुलगेच लग्नानंतर आपल्या सासूच्या घरीं जावयाचे, त्याकरितां प्रत्येक विवाहित स्त्रीने आपल्या नवऱ्यासह माहेरी जावें, विधूराने विधवेप्रमाणे कबाडकष्ट करावें. व सर्व पुरुष समाजाला अशा परिस्थितींत सोडून आठ दिवस त्याचा अनुभव त्याना घेऊं द्यावा अशी योजना असते.

या योजनेप्रमाणे गदाधराला विश्वंभराकडे नेण्यांत येतें व तो विधूर असल्यामुळे एखाद्या गतभर्तृकेप्रमाणे त्याला तेथे राहावें लागतें. सर्व प्रौढ स्त्रियांना शीलरक्षकताईत दिला असतो. कोणत्याहि पुरुषाने स्त्रीला स्पर्श केला की त्याला विजेप्रमाणे भयंकर धक्का बसावयाचा असा त्या ताईताचा गुण असतो. सुधा आपलें उट्टें स्त्रीसाम्राज्यांतील कोतवाल बनून काढून घेते. पुरूषांना आपण कोठे आहोंत याचा उमजच होत नाही. शेवटी अगदी कंटाळून जातात. आणि स्त्रियांनी केलेल्या अर्जाप्रमाणेच दुसरा अर्ज सर्व पुरूष समाज तयार करितो आणि तो अर्ज राजापुढे सादर करावयाचा असतो. ही सभा चालू असतांना सुधा कोतवालाच्या अधिकारांत तेथे येते आणि तो अर्ज हस्तगत करते. गदाधराला पश्चात्ताप होतो. आपण वृंदेला आणि सुधेला निष्कारण छळलें असें त्याला वाटतें. ८ दिवसानंतर पूर्ववत् पुरुष आपापल्या घरी नेहमीप्रमाणे राहूं लागतात.

पुनः दरबार भरतो व त्या दरबारांत पुरुष स्त्रियांच्या अर्जाला विरोध करतात. पुरुषसमाज स्त्रीसमाजाच्या अवस्थेंत असता तरी त्यांनीहि असा अर्ज दिला असता असें सांगण्यांत येतें. तेव्हा पुरुषसमाज आम्हीं असा अर्ज कधीच दिला नसता असें ठासून सांगतात. त्याचवेळीं पुरुषसमाजाच्या ज्या अर्जावर सह्या झाल्या होत्या व सुधेने जो अर्ज स्वतः हस्तगत केला तो अर्ज त्यांना दाखविण्यांत येतो. पुरुष ओशाळतात. पुरुषांना प्रजासत्ताक राज्यपद्धति मिळते व स्त्रियांना प्रतिनिधित्वाचा अधिकार मिळतो. गदाधर वृंदा व शशाक सुधा यांचे विवाह होतात. 'परिवर्तनाचें' कथानक थोडक्यांत असें आहे.

हें कथानक वाचूं लागताच पहिल्या अंकाचा शेवट बरोबर वाटत नाही. पहिल्या अंकाचें Joining of issues असें वर्णन केलें आहे. या दृष्टीने विचार केल्यास अंक २ रा. प्र. १ ला. येथे या नाटकांतील प्रतिपाद्य विषयाचें व संघर्षाचें पहिलें दर्शन घडतें–पहिल्या अकाचा शेवट अक २ रा. १ ल्याच्या शेवटी होणे योग्य होते. त्यामुळे पहिल्या अंकाची पृष्ट संख्या ४८ झाली असती हें खरें. पण या भागातील कांही भाग गाळून ती संख्या खात्रीने कमी करता आली असती.

कथानकाचा विकास अगदी सरळ व चढता असाच आहे. सत्ताबलाने मदांध झालेल्या पुरुषसमाजाला आठ दिवस कां होईना स्त्रियांच्या परवश व कठोर जीवनाचे प्रत्यक्ष दर्शन घडवून पुरुषसमाजाच्या मनांत स्त्रियांच्या समान अधिकाराबद्दल इष्ट असे परिवर्तन घडवून आणलें आहे. पण असें असतांहि कथानकास आवश्यक असा जिव्हाळा वाटत नाही. याला कारण काय ? कारण शोधण्यासाठी आपल्याला खरोखर विशेष कष्ट घेण्याचें प्रयोजन नाही. तात्यांची अद्‌भुतरम्यतेची अनिवार्य आवड हेंच त्याचें कारण आहे.

पात्रांची सुधा, शशाक अशीं घरगुती नांवे या कथानकांत आढळतात आणि त्या व्यक्तीहि बऱ्याच प्रमाणांत घरगुती वाटतात. परंतु साध्याच्या प्राप्तिकरितां तात्यांनी ज्या साधनांचा उपयोग केला त्या साधनांमुळे कथानकांतील स्वाभाविकता पूर्णतः लोपली आहे. प्रौढ पुरूषांत

'घन' आणि प्रौढ स्त्रियांत 'ऋण' विद्युल्लता गूढ रूपाने वास्तव्य करीत असते या शास्त्रीय ज्ञानापासून निर्माण केलेला शीलरक्षक ताईत हा तात्यांच्या इतर नाटकांतील कृत्रिम रहस्याचाच नमुना वाटतो. मनुष्य आत्मौपम्यबुद्धीने इतरांचीं दुःखें समजूं शकतो. अर्थात मनुष्याच्या हृदयांत वसणाऱ्या या बुद्धीला जागृत करणें हाच सर्व सुधारणा घडवून आणण्याचा एकमात्र उपाय आहे. ही मनोवृत्ति केवळ शीलरक्षक ताईतासारख्या यंत्राच्या दहशतीने निर्माण होणें अशक्य आहे. केवळ भीति-साठीं अशा मनोवृत्तीचें सोंग मनुष्य आणील व ती भीति नष्ट होताच पूर्वीची मनोवृत्ति उचल खाऊन केवळ भीतिमुळे उत्पन्न झालेली मनोवृत्ति केव्हाच नष्ट होऊन जाईल आणि पूर्वीपेक्षा जास्त प्रतिकाराची वृत्ति माणसांत निर्माण होईल. सारांश ताईताच्या साह्याने मनुष्याच्या विचार-सरणींत जें परिवर्तन घडून आलेलें आपण पाहतों तें तितकेसें हृद्य वाटत नाही. 'परिवर्तनाकडे' उपेक्षाबुद्धीने आतांपर्यंत सर्वांनी पाहिलें याचें कारण तरी हेंच.

कथानकांत आणखी दोष आढळतो; तो म्हणजे या नाटकाचें अत्यंत विनोदी वातावरण. स्त्रियांच्या समान हक्कावर लिहिलेल्या या नाटकांत विनोदाने प्रमाणाचें तारतम्य न राखता संचार केला आहे. 'विरोध हा नाटकाचा प्राण असल्यामुळे त्यांत हास्यरसाच्या संचारास बराच अवसर मिळाला आहे' असें तात्या सांगतात. पण या विनोदाच्या अतिरेकामुळेच प्रतिपाद्यविषयाचें महत्व नष्ट झालें. पुरुष वेगळ्या सृष्टीत वावरूं लागताच शीलरक्षक ताईताच्या भीतिमुळे सिद्धेश्वरशास्त्री गदाधर-पंडित आदि पुरुषांची कशी हास्यास्पद स्थिति झाली हें दाखविणारीं चित्रें फारच मार्मिक उतरलीं असली तरी अत्यंत गंभीर अशा प्रसंगींहि त्याच मासल्याच्या भरमसाट विनोदाच्या संचारामुळे त्या प्रसंगाचें महत्वहि नष्ट झालें. उदाहरणच द्यावयाचें झाल्यास अंक २ रा. प्र. १ ला पहा.

राजा :—कां दिक्षित, या वर्णनांत कांही तथ्य आहे का ?

सिद्धेश्वर :—त्यांत अतिशयोक्तीचा बराच भाग असावा असें वाटतें. आतां एवढें खरें की नवऱ्याने बायकोला गोंजारण्याकरितां जर

एखादे वेळीं तिच्या अंगावर हात टाकला आणि जर ती कांगावखोर असली तर तिला तो मार म्हणून वाटण्याचा संभव आहे. एखाद्या वेळीं तो भजनाच्या ऐन रंगांत टाळी वाजवित असतां तिचे गाल नेमके त्याच्या दोन हातांमध्ये आले आणि तिला ह्या हाताच्या चापट्या बसल्या तर त्यांत त्यांचा काय बरे दोष ?

हा प्रसंग कोणता ? आणि भर दरबारांत सिद्धेश्वर कशाप्रकारे आपलें समर्थन करतो हें पाहिलें म्हणजे राजाने या सद्‌गृहस्थाला दरबारांतून घालविलें कसें नाही याचेंच आश्चर्य वाटतें. असे कितीतरी प्रसंग आपल्याला या नाटकांत आढळतील. अशा संवादाने प्रसंगाचें गांभीर्य तर नष्ट होतेंच परंतु त्यांतील स्वाभाविकता पूर्णतः लोपली जाऊन तो प्रसंग कृत्रिम वाटूं लागतो.

पुरुषसमाजाच्या अंतःकरणांत ज्या प्रयोगामुळे परिवर्तन घडून येतें तो प्रयोग प्रत्यक्षांत करून पाहण्याची शक्यता तरी आहे का ? स्त्रियांच्या समान हक्काचा प्रश्न हा एका लहान संस्थानांतील नगरीपुरता मर्यादित नाही. तो सर्व जगाचा प्रश्न आहे. अशा अमर्याद क्षेत्रांत 'परिवर्तनांत' केलेला प्रयोग कसा यशस्वी होऊ शकेल ? त्यामुळे 'परिवर्तनांतील' प्रयोग हा सर्वांनाच अशक्यप्राय वाटतो आणि म्हणूनच 'परिवर्तनांतील' पुरुष समाजाच्या मनोवृत्तींत घडून आलेलें परिवर्तन केवळ कल्पनारम्य वाटतें. 'मी राजा झालों तर' अशा तऱ्हेचें स्वप्न पाहून कल्पनेचे तारे तोडणाऱ्या माणसाची जी गत होईल तशीच स्थिति 'परिवर्तनांतील' घटना पाहून होते.

परंतु एवढी गोष्ट मात्र खरी की 'परिवर्तनांतील' व्यक्ति 'सहचारिणीं' तील स्त्री पुरुषांसारख्या निर्जीव बाहुल्या वाटत नाहींत. 'परिवर्तनांतील' प्रत्येक व्यक्ति एका विशिष्ट मनोवृत्तीच्या स्त्री पुरुषाची प्रातिनिधिक आहे. 'परिवर्तना' चें कथानक या निरनिराळ्या मनोवृत्तींच्या स्त्रीपुरुषांतील संघर्षामुळेच घडून आलेलें आहे. त्यामुळे 'परिवर्तनांतील' प्रत्येक व्यक्ति वैशिष्ट्यपूर्ण वाटते. या सर्वांना किशोरच काय तो अपवाद आहे. किशोराचें

या नाटकातील कार्य नातवाने आजोबाचें सोंग वठविल्याप्रमाणे अतिशयोक्त व अतिरंजित आहे.

प्रतिपाद्य विषयाच्या दृष्टीनें आपण या कथानकाकडे पाहूं लागलों तर त्यांत आपल्याला एकंदर स्त्रीसमाज हाच नायकाच्या ठिकाणी आहे असें मान्य करावें लागतें. पण त्यांतल्यात्यांत त्यांत वावरणाऱ्या निरनिराळ्या व्यक्तींनाच समोर ठेवून आपण या गोष्टीचा विचार करूं लागलों तर गदाधरपंडितालादेखील नायकाच्या पदावर आपला हक्क सांगता येईल असें वाटतें. स्त्रियांना समान दर्जा असावा या गोष्टीला सर्वच पुरूषांचा विरोध असला तरी त्यांतल्यात्यांत गदाधर हाच पुरूषसमाजाचा नेता असल्यामुळे त्याच्या मतपरिवर्तनावरच सर्व गोष्टी अवलंबून असतात. एकंदर स्त्रीसमाजाचा देखील प्रामुख्याने कुणावर हल्ला होत असेल तर तो गदाधरावरच होय. वृंदा, सुधा व शांता इ. स्त्रीसमाजातील व्यक्तींचे प्रयत्न गदाधराचें मतपरिवर्तन घडवून आणण्याकरिताच विशेषत्वाने असतात आपल्या हातून कांही तरी अनुचित घडलें याची जाणीव त्यालाच तिव्रतेने होत असते. त्यामुळेच वृंदेचा पुनर्विवाह, सुधेचा शशांकाशी विवाह घडून येतो. साराश कथानकाची गुंफण प्रामुख्याने गदाधरासभोंवारच होत असते व शेवटचें पर्यवसानदेखील त्याच्या मतपरिवर्तनानेच होत असतें. तेव्हा गदाधरानेहि नायकाच्या पदावर आपला हक्क दाखविला तर तो अमान्य करणें जडच जाईल. नाही म्हणावयास गदाधर हा सुधारणाविरोधी दलाचा नेता आहे आणि त्यामुळे या नाटकांतील त्याचें कार्य प्रतिनायकासारखें वाटत असतें. तेव्हा तात्यासाहेब म्हणतात त्याप्रमाणे 'परिवर्तनां'तील स्त्रीसमाजालाच नायकाचें स्थान देणें अधिक बरोबर होईल. स्त्रियांच्या हक्काचा प्रश्न कोणत्याहि एका विशिष्ट स्त्रीचा प्रश्न नसून एकंदर स्त्रीसमाजाचाच तो प्रश्न आहे. एकंदर स्त्रीसमाजाच्या हिताकरिताच कथानक विकसित होत गेलें आहे.

'परिवर्तनां'तील पात्रांची संख्या परिमित आहे हे आपण पाहिलेंच आहे. समाजांतील वेचक अशा अवस्था व परिस्थितींतील ठळक चित्रें नाटककाराने वेचून काढलीं आहेत.

शशांक हा सुशिक्षित पण घरांतील वडीलधाऱ्या माणसांच्या आवडी निवडी श्रद्धेने जोपासणाऱ्या, त्यांच्या प्रेमासाठी आत्यंतिक त्यागालाहि तयार होणाऱ्या तरुणांचा प्रतिनिधी आहे. तर सिद्धेश्वर आपल्या बायकांना आपण छळावें, त्यांना मारून त्यांच्याकडून आपल्या मनासारख्या गोष्टी करवून घ्याव्या अशा मनोवृत्तीच्या लोकांचा नमुना आहे. गदाधर पंडिताला सार्वजनिक कार्यांची आवड आहे. परंतु धार्मिक बाबतींत रूढाचारांचे उल्लंघन करण्याची त्याची तयारी नसते. स्त्रिया निसर्गतःच घरकामाच्या व प्रजोत्पादनाच्या कामाच्याच केवळ आहेत असें समजणारा जो वर्ग आहे या वर्गापैकी गदाधरपंडित एक आहे. या वर्गांत हृदयाची उदारता आहे. पण रूढाचाराच्या विरुद्ध जाण्याची तयारी नाही.

विश्वंभर स्वतःच सांगतो ' माझी वृंदा गतभर्तृका होण्यापूर्वी माझेंहि मत तुमच्यासारखेंच होतें. पण संकटासारखा शिक्षक नाही. वृंदा वयांत येण्यापूर्वीच पतीला अंचवून बसली तेव्हा माझे डोळे उघडले ' असाहि एक वर्ग आज समाजांत आहे.

या चार जणांखेरीज राजाच काय तो उरतो. तो सुधारणानुकूल आहेच. सारांश पाच जणांची ही पुरूषसृष्टि विद्यमान समाजांतील निरनिराळ्या मनोवृत्तींच्या वर्गांचे ठळक नमुने आहेत.

पुरूषसृष्टि सोडून आपण स्त्रीसृष्टिकडे पाहूं लागलों तर तेथेंहि आपल्याला तोच प्रकार दिसून येईल.

सुधा ही आजच्या सुशिक्षित तरुणींचा सर्वसामान्य नमुना आहे. आपलें प्रेम ज्याच्यावर बसलें आहे त्याच्या प्राप्तिकरितां वाटेल त्या गोष्टी करण्याची तिची तयारी असते.

सीमंतिनी तर प्रत्येक घरंदाज घरांत आढळतात. नवऱ्याचा आत्यंतिक जाच सोसण्याइतका सोशिकपणा या वर्गात असूनहि प्रेमळपणाच्या त्या केवळ मूर्तिच असतात. आपल्या अपत्यासाठी वाटेल ते कष्ट करण्याची व त्रास सोसण्याची त्यांची तयारी असते.

शांता हिच्याकडे स्त्रीसृष्टीचें पूर्णतः नेतृत्व आहे. शांतादेखील समाजांत आढळतात. इतर सुधारणांना अनुकूल अशीच त्यांची विचार-सरणी असते व पुरुषी आडदांडपणालाहि त्या आपल्या सहनशील व उदार बुद्धीने लगाम घालूं शकतात. शांता ही अशा स्त्रियांचा नमुना आहे.

वृंदांची तर आपल्या समाजांत वानवाच नाही. राणी मात्र अपवादानेच सांपडावयाची, पण अशक्य कोटींतील नाही. अधिकारारूढ अशा सुशिक्षित व कर्त्या स्त्रियांचा ती एक नमुना आहे. सारांश प्रत्येक वर्गांतील पांचपांच भिन्नभिन्न मनोवृत्तींच्या व अवस्थांच्या व्यक्ति घेऊन अवघ्या दहा जणांची 'परिवर्तनातील' लोकसंख्या बनविली आहे.

'परिवर्तनांतील' व्यक्तिचित्रणांत कोणत्या एका स्वभावचित्रामुळे असमाधान वाटत असेल तर ते किशोरमुळें होय. हा किशोर किती वर्षांचा आहे हें सांगणें कठीण. किशोर नांवाप्रमाणे तो वयाने लहानच आहे. पण त्याच्याकडून करविलेलें कार्य मात्र अशक्य कोटींतील आहे. तात्यांनी रंगविलेल्या लहान मुलांच्या चित्रणांत कोठेहि तारतम्य राखल्या गेलें नाही. त्यांचा बकुल काय, कुमार काय, या मुलांना आपल्या वयाचें भानच राहत नाही. एखाद्या वेळी आजोबालाहि कळणार नाही अशाहि गहन विषयावर ते सरावल्यासारखे बोलूं शकतात. आपण किशोरचेंच उदाहरण घेऊं. तो पहिल्याच तडाख्यांत 'बायकोला रोज झोडपून काढतो तो नवरा' अशी नवऱ्याची व्याख्या करतो. अंक १ ला प्र. ४ था. येथें आपल्या तापट बापाला साफ सांगतो. 'मी ताईला त्या म्हाताऱ्याच्या गळयांत नाही पडूं देणार' अंक २ रा. प्र. ३ रा येथे तो म्हणतो 'आई तुझ्या वचनाला हरताळ लागण्यापेक्षा मी रानावनांतसुद्धां राहीन' व पुढे म्हणतो. 'आई! माझे हाल होणें नशीबांतच असेल तर ते येथे राहून चुकणार नाहींत. देवा! मोठेपणीं बायका मुलांना असें निर्दयपणाने वागविणें भागच पडत असेल तर मला तें मोठेपण कधीच देऊं नकोस'

या नंतर राणीच्या हुकुमाप्रमाणे सर्व व्यवस्था झाल्यावर किशोर-कडून जें कार्य करविलें आहे तें तर अगदी अशक्य कोटींतील आहे. किशोरला पढवणार तरी किती? सारे पुरुष त्याच्यावर कोणत्या प्रश्नांचा

भडीमार करतील याची आगाऊ कल्पना कोणाला आणि कशी यणार ? पण त्याहि परिस्थितीत किशोर एखाद्या सरावलेल्या पंडिताप्रमाणे भडाभड प्रश्नांचीं उत्तरें देतो; आणि तींहि अशा नमुनेदार अभिनिवेषाने कीं कुणालाहि सहज वाटावें ' आजोबाने तर हें नातवाचें सोंग आणलें नाहीं ना ? ' सारांश किशोरचें बोलणें, वागणें, कृति सारेंच अस्वाभाविक आणि अतिशयोक्त वाटतें.

सिद्धेश्वर हा लहरी, तापट आणि हेकेखोर आहे. स्त्रियांचा उद्धार बसता लाथ उठता बुक्की खाण्यांतच आहे असा या गृहस्थाचा दुर्दम्य विश्वास आहे. त्यामुळे कोणतीहि गोष्ट जबरीने बायकांच्या गळीं उतरविण्याकरितां त्यांना सदासर्वदा मार देणें हाच त्याला एकमात्र उपाय वाटतो. कोणाहिबद्दल अनादराने बोलणें हा त्याचा जन्मजात स्वभाव. संवाद तर सारे आचरट आहेत. बोलण्यांत प्रत्येक ठिकाणीं आचरट कोट्या किंवा युक्तिवाद करणें त्यांच्या हाडांतच मुरलेलें दिसतें. बालाजरठविवाह त्याला पसंत आहे.

पुरुषांच्या हातांत असलेली सत्ता स्त्रियांच्या हातीं असती तर काय काय चमत्कार झाले असते हें शिकविण्याकरितां जो प्रयोग करण्यांत आला त्या प्रयोगांत मात्र बिचारा ' न नरः स्वातंत्र्य मर्हति ' म्हणायला तयार होतो. व शेवटीं ' मी तुम्हांला आज वाईट रीतीने वागविलें आणि आजचा दिवस स्वप्नांतला ठरला तर त्या वाईट वागण्याचें उद्या उट्टें निघाल्याशिवाय राहणार नाही अशी त्याला धास्ती असते. सिद्धेश्वराचें हें चित्र, त्यांत मानवी स्वभावांत निसर्गतः आढळणाऱ्या गुणदोषांनी सजविलें असल्यामुळे, स्वाभाविक वाटतें.

गदाधर हा पुरुषसमाजाचा नेता आहे. मंशयीपणा हा त्याचा स्वभावदोष आहे. त्याच्या तापट स्वभावामुळे त्याच्या सुशिक्षित मुलालाहि धास्ती वाटत असते. विश्वंभरशास्त्र्यांनी वृंदेशी पुनर्विवाह करण्याची गोष्ट काढली असता त्या गोष्टीला तो नकार देतो व देशांतील सारे संसार सुखी करण्याचा उपदेश करतो. लग्नाने सार्वजनिक कार्यांत व्यत्यय येईल अशी

त्याला भीति वाटत असते. पूर्वजांनी पुनर्विवाह इष्ट नाही म्हणूनच तशी रुढी पाडली नाही या विश्वासावरच तो पुनर्विवाहाच्या विरुद्ध आहे.

शशांकाकरितां मुलगी पाहाण्याच्या निमित्ताने तो सुधेला पाहण्याकरितां जातो आणि तिचें अलौकिक लावण्य पाहून शशांकाऐवजी स्वतः-करितांच तिची निवड करतो. अशा लग्नामुळे आपल्या सार्वजनिक कार्यांत बाध येण्यापेक्षा अशा लग्नाने आपण अधिक तरूण होऊं असा चमत्कारिक युक्तिवाद तो करतो. या विवाहाला सुधेचीहि संमति आहे असा आपल्या फायद्याचा समज गैरसमजुतीने करून घेतो. एकदां अस्पृश्यांना आम्हीं समान हक्क देऊं पण स्त्रियांना समान हक्क देणार नाही असा त्याचा बाणा असतो. विधवेच्या केवळ दर्शनानेहि आपल्या शुभकार्यांत अपशकुन झाला अशा भावनेने तो वृंदेचा अपमान करतो व शेवटी स्वतःच्या आईलाहि, तिने अज परत घेतला नाही तर, अंधार कोठडीत कोंडून ठेवण्याची धमकी देतो.

हें खरें असलें तरी गदाधर मनाचा दुष्ट किंवा आचरट नाही. स्त्रियांच्या दुःखाची स्वानुभवाने त्याला कल्पना येताच त्याच्यांतील सुप्त असलेली आत्मौपम्यबुद्धि जागृत होते. वृंदेचे आपण अपराधी आहोंत, शशांकाचीहि आपण दारुण निराशा केली आणि आपल्या आईचेहि आपण अनेक अपराध केले या गोष्टींची त्याला तिव्रतेने जाणीव होते. परंतु गदाधराचें हें मतपरिवर्तन शीलरक्षक ताईताच्या साह्याने होण्यापेक्षा इतर मार्गाने झालें असतें तर त्याचा साहाजिकच कुणावरहि परिणाम होऊ शकला असता. परंतु एकंदरीने गदाधराचे चित्रहि उत्तम रंगाविल्या गेलें असें खास म्हणता येईल.

विश्वंभरशास्त्री दारुण स्वानुभवाने सुधारणानुकूल बनला आहे, पण एकंदरीने प्रेमळपणा व सत्प्रवृत्ति हे दोन गुण त्याच्यांत विशेषत्वाने भासत असतात. कथानकांत विश्वंभराचें कार्य वृंदेचा प्रेमळ पिता या पलीकडे फारसें नाही.

शशांक मात्र अगदीच निर्बल आणि क्रियाशून्य आहे. सुधेच्या प्राप्तीची आशा धरून तो विद्याभ्यास करतो. सुधेच्या वचनामुळेच आपलें

अध्ययन करण्यास प्रोत्साहन मिळाल्याचें सांगतो. परंतु सुधेच्या प्राप्ति- करितां तो काय करतो ? गदाधराच्या तापट स्वभावामुळे आपण धास्ती खाल्ली आहे आणि त्या दहशतीमुळे व गदाधरावरील प्रेमामुळे दहशत बसून कच्च्या दिलाचें आपण झालों आहोंत अशी कबुली तो सुधेजवळ देत असतो. अशा या रडत राऊच्या प्राप्तिसाठी सुधेलाच सारे प्रयत्न करावे लागतात. गदाधराचें आपल्यावरील प्रेम दूर करणें हा एकमात्र उपाय शशांकाच्या प्राप्तिसाठी सुधेला दिसत असतो व त्यासाठीच केवळ ती गदाधराचा अपमान करते. तेंहि शशांकाला आगाऊ कल्पना देऊन. ' पण ज्याचें करावें बरें तो म्हणतो माझेंच खरें ' या म्हणीप्रमाणे शशांकच उलट तिच्यावर रागावतो. सारांश शशांक हा पूर्णतः कर्तृत्वहीन, निर्बल, रडतराऊ आहे. विलासाचा हा वडील भाऊ मानला तरी चालेल. अशा या कर्तृत्वहीनालाच सुधेने पसंत करण्यांत काय सुख पाहिले हें तिलाच माहित. प्रेम आंधळें असतें म्हणतात त्याचेंच हें ढळढळीत उदाहरण दिसून येते.

राजा आपल्या इतर भावंडांप्रमाणे मूर्ख नाही. अतिशय उदार अंतःकरणाचा आणि प्रजाहिततत्पर असा आहे. असा आदर्श राजा अपवादानेंहि आढळावयाचा नाही. त्यामुळे या राजाबद्दल कुणालाहि आदरच वाटतो.

कर्तृत्वाचा वाटा पुरुषापेक्षा स्त्रियांकडेच जास्त दिला आहे. त्यामुळे त्यांचीं चित्रें पुरुषांपेक्षा अधिक उठावदार वाटतात.

राणीचें स्वभावचित्र राजाप्रमाणेच आदरणीय वाटतें. किंबहुना राजापेक्षाहि ती जास्त कर्तबगार, चाणाक्ष व धोरणी दिसून येते. स्त्रियांच्या सर्व चळवळींना प्रेरक शक्ति तीच आहे. तिच्या साह्यामुळे स्त्रीसमाज समान हक्क मिळवूं शकतो. तिनें तयार केलला ताईत विज्ञानशास्त्राच्या दृष्टीने कितपत् बरोबर आहे हें सांगणें कठीण.

सुधा आपल्या कर्तृत्वामुळे वेत्रिकेची किंवा यमुनेची बहीण वाटते. तर वृंदा ही त्रिवेणीच्या जातीची वाटते. दोघींच्याहि प्रेमांत फरक नाही. पण साध्य प्राप्त करून घेण्याच्या मार्गात मात्र अमूलाग्र फरक. गदाधराचें

आपल्यावरील प्रेम नाहींसें होण्याकरितां सुधा अतिशय जहाल मार्गांचें अवलंबन करते. कोणत्याहि सामान्य स्त्रीच्या हातून असे जहाल प्रयोग होणार नाहीत. नाक कापण्याची भीति घालणें, कोतवालाच्या सोंगांत अतिशय बोचक अशा भाषेंत गदाधराचा पाणउतारा करणें या गोष्टी सुधेसारख्या स्त्रियाच करूं जाणत.

वास्तविक सुधेपेक्षा वृंदेचाच अपमान गदाधराने अधिक केला होता. या दृष्टीनें पाहूं जाता वृंदेने कोणतेहि जहाल उपाय योजिले असते तर त्यांत गैर कांहीच झालें नसते. पण पुरूपांच्या निर्बल अवस्थेंतदेखील आपल्या निःस्सीम प्रेमळ वागणुकीनें 'अशा संकटात मला सल्ला द्यायला तूं आहेस हें मी सुदैवच समजतों' असें उद्गार गदाधराच्या मुखांतून वदविते. सुधा तिला गदाधरावर सूड कसा उगवला असे विचारते. त्यावर वृंदा म्हणते, 'सुधाबाई, पुरुषांचे मार्ग निराळे आणि बायकाचे निराळे. पुरुष जात्याच कठोर असतात पण आपण बायका प्रेमळपणाच्या मूर्ति आहोंत. आपला सूडहि प्रेमळ आणि गोड असावयाचा. मनुष्याला देहदंड देऊन कां कुठे खरी शिक्षा होत असते. खरी शिक्षा त्याच्या मनाला झाली पाहिजे. त्याला पूर्ण पश्चाताप झाला पाहिजे.

सारांश सुधा वृंदा ही दोन्हीं चित्रें परस्परांच्या सांनिध्याने अतिशय चित्ताकर्षक वाटतात. दोघींतहि आपल्या इच्छित प्राप्तिसाठी कार्यकुशलता भरपूर आहे.

सीमंतिनी तर घरोघर सापडतात. अशा बायकांत आपल्या नवऱ्याचा स्वभाव ओळखण्याचें कसब पूर्णतः वास करीत असतें. सोशीकपणा व अपत्यस्नेह हेंच त्यांच्या सुखाचें भांडवल असते. याच नियमाला अनुसरून एका शब्दानेंहि आपला खरा मनोदय व्यक्त न करितां ती शशांक सुधेच्या विवाहाला पर्यायाने सिद्धेश्वराला तयार करते. हें चित्रहि मुग्धमनोहर आहे यांत शंका नाही.

शांता आपल्या निरपेक्ष प्रेमाने सर्वांच्या आदरास पात्र होऊं शकते. इतर स्त्री पुरुषांना कांहीं ना कांही तरी स्वार्थ साधावयाचा असतो. परंतु

या स्त्रीच्या कोणत्याहि कार्यात स्वार्थाचा लवलेश नाही. तिची प्रत्येक कृत्ति निरपेक्ष आहे. शांता समाजांत अपवादानेच आढळतील. पण आढळतीलच याबद्दल खात्री वाटते. तिचें उदार अंतःकरण, त्यागी वृत्ति, शहाणपणा, स्त्रियासाठीं तिच्याठिकाणीं असणारें प्रेम व तळमळ, या सर्वांकरितां पुढे होऊन कर्तृत्वाचा भार उचलण्याची तयारी, सहनशीलता आणि क्षमाशील वृत्ति इ० गुण तिच्यांत उत्कटत्वाने आढळतात. त्यामुळे कुणाचेंहि मस्तक तिच्यापुढे आदराने विनम्रच होईल.

सारांश किशोर शशाकाचे अपवाद वगळले तर ' परिवर्तनांतील' स्वभावचित्रें स्वाभाविक व वैशिष्ट्यपूर्ण वाटतात यांत शंका नाही.

अंक ४ था प्र. १ ला सुरवातीस थोडासा रुक्ष वाटतो. शशांक सुधेच्या काही भाषणात ' संशयकल्लोळांतील ' आश्विन शेट रेवतीची थोडी झाक मारते. पृ १०५ पुरुषांचें स्थलांतर झाल्यानंतर आपण स्वप्नांतच आहोंत अशा कल्पनेंत पुरुषसमाज असतांनाचे संवाद अतिशय चटकदार आहेत. क्वचित भाषणें अतिशय लांब असल्यामुळे संवादांतील चटकदारपणा कमी होतो. अंक १ ला त्या मानाने तितकासा चटकदार वाटत नाही. कोल्हटकरी भाषेचे विशेष, कोटीबाजपणा, अलंकारिकता व वाङ्मयिक स्वरूप त्यांत असलें तरी ती भाषा फारशी बोजड वाटत नाही. कोटीच्या हव्यासापायी अश्लील अशा कोट्या अपवादाने कां होईना आढळतात. 'मात्रा' आणि ' मात्रागमनी ' या शद्वावर केलेली कोटी अगदी हिडीस वाटते.

' परिवर्तन ' कां मागें पडावें हें खरोखरच न सुटणारें कोडें आहे. रा. बेहेरे यांनी आपल्या 'जन्मरहस्या'च्या परीक्षणांत हें नाटक मागें पडण्याचें मुख्य कारण म्हणजे 'सहचारिणीचें' अपयश आहे असें जें दिलें आहे तेंच बहुतांशीं खरें असावें. कांहीहि असो ' परिवर्तना'ची जी संभावना बेदरकारपणें गंधर्व नाटक मंडळीनी केली ती सर्वथा अयोग्य होती असें ' परिवर्तन ' नाटक वाचून कुणालाहि वाटेल.



१०

जन्मरहस्य

दिवा विझण्यापूर्वी तो मोठा होत असतो आणि नंतर विझतो. 'जन्मरहस्याला' पाहून कोल्हटकरांच्या प्रतिभेबद्दल असेंच म्हणावेसें वाटतें. त्यांची दिव्य प्रतिभा 'जन्मरहस्यांत' जी एकदा अत्यंत तेजस्वीपणें चमकली ती त्यानंतर क्वचितच चमकलेली दिसून आली. हें त्यांच्या नाट्यकृतींच्या बाबतींत तर निश्चयानें म्हणतां येते. शोकांत असें हें तात्यांचें पहिलेंच नाटक होय. 'वीरतनय' हे मूळात शोकांत असलें तरी जगासमोर तें सुखांत स्वरूपांतच आलें.

'तुम्ही जन्मरहस्य वाचलें काय ?.... जरूर वाचा. माझ्या सर्व नाटकांत तें अत्युत्कृष्ट साधलें आहे. पात्रेंहि फारच थोडीं म्हणजे फक्त सातच आहेत. व शेवटचा प्रवेश तर असा साधला आहे की कसाहि मनुष्य असला तरी तो रडलाच पाहिजे. मीं पुष्कळांना म्हटलें मला फक्त दोनच सुरेख नट द्या. स्टेजवर अगदी सक्सेस करून दाखवितो. पण मला कोणी ट्रायलच देत नाहीं ' १९२५ सालच्या मे महिन्याच्या ५ तारखेला जळगांव मुक्कामीं कोल्हटकरांच्या एका चाहत्याजवळ कोल्हटकरांनी असे उद्गार काढले अशी एक आठवण 'युगवाणी' च्या जानेवारी १९४७ च्या अंकांत प्रसिद्ध झाली आहे.

कथानकाची गंगा व विषयाची यमुना यांचा सुंदर संगम 'जन्मरहस्या'त झालेला आढळून येतो. भावनोत्कट कथानक स्वभावपरिपोषाच्या लाटांनी साध्याकडे झुलवित नेण्याचें अप्रतिम कलाचातुर्य या नाटकांत प्रगट झालें असून कथानक, मुख्य पात्र, प्रसंग व विषय या सर्वांचें बेमालूम चित्रण त्यांत आढळतें' असा आपला अभिप्राय 'जन्मरहस्याच्या' बाबतींत श्री. खाडेकरांनी दिला आहे.

'वधूपरीक्षा' १९१३ सालीं रंगभूमीवर आलें. त्यानंतर जवळ जवळ चार वर्षांपेक्षा अधिक काळ कोल्हटकरांचे आणि मराठी रंगभूमीचे संबंध अगदी दुरावल्यासारखेच झाले होते. 'मूकनायका' सारखा एखादा अपवाद वगळल्यास त्यांचीं इतर नाटकें त्याच्या हयातीतच मागें पडलीं. 'परिवर्तना'च्या प्रस्तावनेंत त्यांनी सांगितल्याप्रमाणे तात्यांना कांही विशेष कारणांसाठीं तीन नाटकें लिहावीं लागलीं. त्यांतील 'जन्मरहस्य' हें तिसरें नाटक होय. या पूर्वीच्या दोन्ही नाटकांच्या बाबतींत कोल्हटकरांना काय अनुभव आला हें आपण मागें पाहिलेंच आहे. तिसऱ्या याहि नाटकाच्या बाबतींत जवळ जवळ त्याच इतिहासाची पुनरावृत्ति झाली. आणि म्हणूनच १९२५ सालीं 'अहो मला फक्त दोनच सुरेख नट द्या. स्टेजवर अगदी सक्सेस करून दाखवितों. पण मला कोणी ट्रायलच देत नाही' असे खेदाचे व लाचारीचे उद्गार त्यांना कढावे लागले. ज्याच्या केवळ दर्शनाचा लाभ व्हावा म्हणून मराठी रंगभूमीच्या गळ्यातील ताइतासारख्या दिव्य प्रतिभाशाली नाटककाराने मोठ्या भक्तिभावाने दूर उभे राहावें व आपली इच्छा पुरी करून घ्यावी. त्याच या नाटककाराची त्यानंतर एक किंवा सव्वा तपानंतर अशी लाचारीची वेळ यावी यात खेद कुणाला वाटणार नाही ! ही घटना खेदकारक असली तरी खरी आहे.

१९१८ सालच्या मे महिन्यांत २ ऱ्या तारखेपासून दहाव्या तारखेपर्यंत म्हणजे अवघ्या नऊ दिवसात हें नाटक लिहून तयार झालें. किर्लोस्कर मंडळींतील चिंतामणराव कोल्टकर, मास्टर दिनानाथ, कोल्हापुरे आदि नटांनी काढलेल्या बलवंत संगीत नाटक मंडळीच्या चिटणीसांनी ह्या नाटकाकरितां गळ घातली. 'संविधानक आटपशीर, सुसंबद्ध व चित्ताकर्षक करण्याच्या उद्योगाला लागलों. या नाटकांत पात्रांची शक्य तितकी मी काटकसर करण्याचा व माझ्या लेखन कलेची पराकाष्ठा करण्याचा माझा विचार होता. सबंध एप्रिल महिना माझ्या डोक्यांत या नाटकाच्या कथानकाने थैमान चालविलें होतें.' असें तात्यांनी आपल्या आत्मचरित्रांत लिहून ठेवलें आहे. हें नाटक बलवंत संगीत मंडळीला देण्यांत आलें व ता. ७-९-१९१८ रोजीं या नाटकाचा प्रथम प्रयोग बलवंत संगीत नाटक मंडळीने मुंबई मुक्कामीं करून दाखविला.

'जन्मरहस्याच्या' प्रस्तावनेत 'या नाटकाला 'वधूपरीक्षा' नाटकाचा पुरवणी समजण्यास हरकत नाही.' असा तात्यांनी आपला अभिप्राय दिला आहे. व 'या नाटकाचा मिश्रविवाहाविषयीं सहानुभूति उत्पन्न करण्याच्या कामीं थोडा जरी उपयोग झाला तरी त्याचें जनन वाया गेलें नाही. असे मी समजेन,' असेंहि म्हटले आहे. या नाटकांतील प्रतिपाद्य विषय 'प्रतिलोमविवाह' आहे आणि या विषयाला धरूनच कथानक उभारलें आहे.

कथानक अवघ्या ७ पात्रांचें आहे. उध्दवराव, रघुनाथ, दशरथ व कल्याण हीं पुरुष पात्रें; मालती, कांता व कौसल्या हीं स्त्री पात्रें. फार मोठा दुष्काळ पडला असता दशरथ व कौसल्या यांना आपलें घर सोडावें लागलें. स्वतःचें पोट भरण्याची मारामार. अशावेळी लहानश्या रघूची कशी सोय होणार, या विवचनेंत असतां त्याची व उद्धवरावाची भेट झाली. त्यानी रघूचा प्रतिपाळ करण्याचें कबूल केलें आणि हा पोटाचा गोळा अतिशय दुःखित अंतःकरणाने त्यानी पंढरपूरला उद्धवरावाच्या हवालीं केला आणि एक वर्षाने त्याला घेऊन जाऊं असें कबूल केलें. त्यानंतर ते एका दलालाच्या तावडींत सापडले व त्याने चाकरीचें आमिष दाखवून समुद्रांत एका बेटावर नेले. तरी रघूची आठवण जाइना. १८ वर्षे त्यांना तिकडेच काढावी लागली व त्यांनी तेथून आपली मोठ्या प्रयासाने सुटका करून घेतली. उद्धवरावाने दिलेल्या पत्याचा कागदच हातचा गेल्यामुळे 'पूर' हें त्या गांवचें नांव एवढीच आठवण होती. त्यामुळे प्रवास करीत करीत व नानासाहेब देशपांडे यांचा पत्ता काढीत शेवटी ते जबलपूर येथे उद्धवरावाच्या घरीं येऊन पोहोंचलें.

उद्धवरावाचें मालतीवर प्रेम असतें. मालतीच्या वडिलांनी तिचें दुसऱ्याशींच लग्न लावलें. त्यामुळे त्यांनी लग्न न करण्याचा निर्धार केला. प्रवासांत असताच रघू त्यांना मिळाला. प्रवासांतच लग्न केलें व पुत्र प्राप्ति झाल्यावर पत्नि निवर्तली असें दाखवून त्यांनी रघूला सुसंस्कृत केलें. मालतीला वैधव्य आलें व तिला कांता हेंच एकुलतें एक अपत्य. मालतीचा स्वभाव अत्यंत देवभोळा व जुन्या मतावर अढळ निष्ठा. त्यामुळे पुनर्विवाहाचा विचार तिला पापी वाटतो. मालती व कांता उद्धवरावाच्या

आश्रयाने राहतात. रघूच्या जन्माचें रहस्य एकट्या उद्धवरावांना माहित असतें. रघू व कांता यांची गट्टी जमते. तें नातें केवळ बंधू भगिनींचेच असावें व इतर नात्याचा त्यांच्यांत उद्भवदेखील होऊं नये म्हणून सदासर्वदा त्यांच्यावर पाळत ठेवण्याचें काम कल्याणावर सोपविलें.

यावेळीं कथानकाला सुरवात होते. कथानकाची गंगा व विषयाची यमुना यांचा संगमहि मोठा बहारीचा आहे. अगदी पहिल्याच प्रवेशांत दशरथ कौसल्येच्या आगमनाने रघूनाथाचें ' जन्मरहस्य ' प्रेक्षकांना कळतें. रघुनाथ, मालती, कांता यांना त्याची यत्किंचितहि जाणीव नसली तरी प्रेक्षकांना त्याची जाणीव अगदी सुरवातीसच करून दिली आहे. रघुनाथाबद्दल माहिति ऐकताच कौसल्या म्हणते. 'लई पंचायती आली म्हनायाची. नानासाब ! आमा गरीबांच्या ल्येकराला गरीबावानीच कान्हून नाई वागवलं? आपुन आमच्या रगूची माया वाढूनशानी घेतली हे न्हाई बेस झालं.'

कौसल्येच्या मनाची स्थिति अशी असताच रघुनाथ आणि कांता यांच्या लग्नाचा प्रश्न मालती काढते. रघूनाथाचें जन्मरहस्य तर मालतीला सांगतां येत नाही. पण त्याचबरोबर रघुनाथ आणि कांता यांचा विवाह होणेंहि मालतीच्या मताप्रमाणें अनिष्ट असें असल्यामुळे रघुनाथाचा विवाह शूद्रकन्येशी करावयाचा (राष्ट्र कल्याणाची खोटी सबब सांगून) असें खोटेंच सांगून उद्धवरावांना स्वतःशी सहेतुक प्रतारणा करावी लागते. येथून प्रतिलोमविवाहाच्या या नाटकाला पहिल्या निकराच्या प्रसंगापासून सुरवात होते. व एका निकराच्या प्रसंगांतून दुसऱ्या निकराच्या प्रसंगात त्याचें पर्यवसान होत होत अखेरचा निकराचा प्रसंग घडतो. या प्रसंगांत सांपडलेल्या दोनच व्यक्ति— रघुनाथ, कांता.

उद्धवरावाचा विरोध जाहीर होतो न होतो तोच रघुनाथ कांता परस्पराला विवाहाचें वचन देतात. कांता तर आनंदातिशयाने अगदी फुलून जाते. रघुनाथहि त्याच स्थितीत असता उद्धवराव त्याला आपला मनोदय कळवितात. ' वचनभंगाचा दोष प्राण गेला तरी मजकडून होणार नाही. नीच जातियांचा उद्धार करण्यास चुकणें हें अनीतीचे असेल पण वचनभंग त्याच्या शतपट अनीतीचा आहे' असें स्पष्ट सांगतो. तरीहि

कांतेचें मन या बेताला अनुकूल करण्याचें आश्वासन उद्धवरावांना देतो. कांतेला वचन देऊन एक दिवसहि झाला नसतो. खरोखरच रघुनाथावर कोण हा दारुण प्रसंग असतो! अशा परिस्थितींत 'काय हे जीवित ! त्याला फुला इतकीहि शाश्वति नसावी ना ?' असें त्याला वाटलें तर त्यांत आश्चर्य कसचें ?

कांता आनंदाने आणि प्रेमभावनेने वेडी होण्याच्या बेतांत असतांच उद्धवरावाच्या निश्चयाच्या हकीकतीचा अशनिप्रहार तिच्या हृदयावर होतो. तरीहि ती रघुनाथाला स्पष्ट सांगते, 'रघुनाथ ! माझा देव तूं ! इतर लोक तुझ्या प्रभावळींतले म्हणूनच त्यांची किंमत मी समजते.' 'आपल्या वल्लभाच्या इच्छेबाहेर वागणे हें रमणीचें ब्रीद नाही' असें रघुनाथ सांगतो. तेव्हां ती देखील आत्यंतिक यातना होत असतांहि 'मी तुझीच रमणी आहे. तेव्हा स्वार्थत्यागांतसुद्धां मी तुला हटेन असें समजूं नकोस.' असें स्पष्ट सांगतें. पण मन ही काही निर्जीव वस्तू नाही. उद्धवराव, मालती, कांता यांच्या संभाषणांत कांता उद्धवरावांना लागेल असें बोलतें व रहस्य कायम ठेवावयाचें असल्यामुळे उघड उघड आपल्या संबंधी गैरसमज होत असतांहि तो म्हणतो 'मला ती उपपत्ति इतक्यांतच पुरतेंपणीं सांगतां येत नाही याला निरुपाय आहे.' उद्धवरावाना वळविण्याचे सर्व मार्ग थकले असें पाहून कांता स्वतःच शूद्रकन्या होण्यास सिद्ध होते आणि दुःखावेगाने 'वाटेल तर मला चांडाळाला दत्तक द्या पण नानासाहेब माझी रघुनाथापासून ताटातूट करूं नका.' अशी त्याची आर्जवे करते. कर्तव्य, समोर घडत असलेला प्रसंग आणि रघुनाथाचें जन्मरहस्य या गोष्टींमुळे उद्धवरावांच्या मनांत किती गोंधळ उडाला असेल ? परस्पर विरोधी गोष्टी कशा प्रत्येक विचारांत अडवणूक करीत असतील याची कल्पना सहज येऊं शकतें. याच प्रसंगी जन्मरहस्याचा स्फोट होतो. रघुनाथ शूद्र आहे असें कळतें. कांता बेफाम होते व संतापाच्या भरांत रघुनाथाला वाटेल त्या शद्बांनी दुखविते.

रघुनाथाची ही प्रेमकथा कशी हृदयविदारण करणारी असते याचें वर्णन त्यानेच केलें आहे. या प्रेमाची आयुर्मर्यादा सारी दोन दिवसाची होती. एका सूर्यास्ताबरोबर त्याचा उदय दुसऱ्या सूर्यास्ताबरोबर त्याचा.

विकास आणि तिसऱ्या सूर्यास्ताबरोबर त्याचा अस्त झाला. या प्रसंगा सर्वच गोष्टींची उलथापालथ झाली. रघुनाथ कांतेच्या .विवाहाला अनुकू असणारी मालती रघुनाथ शूद्र ठरताच प्रतिकूल झाली. उद्धवरावांना त्यां कांहीच हरकत नव्हती. यांत कौसल्येच्या मत्सराची भर पडली.

पण कांतेचा संताप कमी होताच प्रेमाने आपला पगडा बसविल आणि रघुनाथाने आपल्यापुढे गुढगे मोडून क्षमेची याचना करावी अश इच्छा बाळगणारी कांताच स्वतः प्रेमबलाने रघुनाथाला शरण आली त्याच्या प्रेमाखातर ती दशरथ कौसल्येसारख्या ओंगळ माणसाची, रघुनाथा ते आईवडील म्हणून, सेवा करण्यास तयार झाली. आतां विरोधाचा डोंग कोसळला असें वाटूं लागताच, मालती बाईने उद्धवरावांना खोटेंच सांगू पुनर्विवाहाचें वचन घेतले. आपल्या पुनर्विवाहापेक्षा मिश्रविवाह अत्यंत वाई ही तिची प्रामाणिक समजूत. या पुनर्विवाहामुळे रघुनाथ कांतेचा विवा अशक्य करून सोडावा अशी तिची इच्छा. रघुनाथ कांता आपल्या विव हाला संमति मिळविण्याकरिता तिच्याकडे येतात. मालती त्यांना नक देते. पण कांता आता आईच्या मताची पर्वा करीत नाही. अशावेळ उद्धवराव व मालतीबाईच्या संकल्पित पुनर्विवाहाची हकीकत कळे उद्धवरावांच्या व मालतीबाईच्या सुखाकरितां आपण त्यागच केला पाहिजे भावंडाप्रमाणेच वागलें पाहिजे असा निश्चय रघुनाथ जाहिर करतं आणि रघुनाथ कांता आत्यंतिक दुःखी अंतःकरणाने शेवटचा निरोप घेता रघुनाथाचें दर्शन हें अखेरचेंच असें वाटून व आशेला आतां कांहीच जा नाही अशा खात्रीमुळे ती विष घेते व त्याच सुमारास उद्धवरावाची संम घेऊन आनंदाचें वर्तमान सांगण्याकरिता तो कांतेकडे येतो. तो ति आधीच विष घेतलें असतें. मालतीबाईना आपल्या विरोधाबद्दल पश्चात्त होतो. सारांश प्रतिलोमविवाहाला विरोध असणारी मुख्य व्यक्ति माल तिचाहि शेवटी विरोध नष्ट होतो. पण चूक दुरुस्त होण्याच्या पलीकडे गो गेली असते. या सर्व कथानकांत शेवटपर्यंत प्रसंगांची गुंफण इतकी नैसर्गि आणि चढती झाली आहे की शेवटच्या कळसाच्या प्रसंगाने ज्या अंतःकरण हालणार नाही असा मनुष्यच सांपडणें कठीण.

सारांश कथानक आणि विषय अगदी एकरूप तर झाले आहेतच पण त्यांतील प्रत्येक प्रसंग भावनोत्कटतेनें परिपूर्ण आहे. नाटकांतील वातावरण हें आपण रोज ज्या समाजांत वावरतों त्या समाजांतीलच असल्यामुळे आपण त्यांतील प्रत्येक पात्राच्या भावनेशी, सुखदुःखाशी समरस होऊं शकतों. त्याचीं सुखदुःखें आपल्याला कळूं शकतात. आणि त्यामुळे प्रत्येक प्रसंग आपल्या हृदयाचा ठाव घेतल्याशिवाय राहत नाही. 'प्रेमशोधनां' तील वातावरणहि असेंच भावपूर्ण असलें तरी नंदन कंदन इंदिरा हे सामान्य व्यक्ति सारखे वाटत नाहींत; आणि त्यामुळे त्यांच्या भावनांशी आपण इतके समरस होऊं शकत नाही.

कथानकाचा आणखी विशेष असा आहे की त्यांत खलपात्र म्हणतां येईल अशी एकहि व्यक्ति नाही. मत्सरी स्वभावाबद्दल कौसल्येला दोष द्यावयाचा तर कोणताहि उग्र उपाय योजून मिश्रविवाहाला मोडता घालण्याचा उपदेश करणाऱ्या आणि खोटेंच सांगून पुनर्विवाहाला उद्धवरावांची संमति घेणाऱ्या मालतीलाहि तितकीच दोषी ठरवावी लागेल. अर्थात् या कथानकांत खलपात्राचें काम कोणा एका व्यक्तीचें नाही. तर नाटकाच्या शेवटीं उद्धवराव म्हणतात त्याप्रमाणें 'प्रेमाच्या जोडीला मत्सराचें वास्तव्य नसतें तर या जागेला स्मशानभूमीचें स्वरूप न येतां उत्सवभूमीचें आलें असतें,' हीच गोष्ट मान्य करावी लागते. हा मत्सर मोठ्या प्रमाणांत कौसल्येंत होता. पण तो कांही प्रमाणांत कांतेंतहि दिसतो. कौसल्येच्या मत्सराला खरोखर कारण तरी होतें. पण कांतेचा कुणब्टासंबंधीचा तिरस्कार व कौसल्येसंबंधीचा मत्सर बराच अकारण वाटतो. कांही असो या नाटकांत खलपात्र एकहि नाही हें खरें. मत्सराचा दावाग्निदेखील त्या त्या व्यक्ति हाडांनेच दुष्ट, मत्सरी आहेत यामुळे प्रज्वलित राहत नसून त्या त्या व्यक्तीच्या स्वभावांत जी उत्कटता आहे त्यामुळेच तो सारखा प्रज्वलित राहतो. कौसल्येचें मातृप्रेम व जन्मरहस्यामुळे तिचा होणारा कोंडमारा, कांतेचें रमणीप्रेम त्यामुळ तिला कौसल्येच्या लघळ वागणुकीबद्दलचा संताप व मत्सर या दोन गोष्टींच्या विरोधामुळे 'जन्मरहस्यांत' तो अधिकाधिक फोफावत जातो. आणि शेवटी रघुनाथ कांता यांच्या जीवनाची त्यांत होळी होते.

कथानकांत आणखीहि नांव घेण्यासारखी एक गोष्ट आढळते. अगदी प्रथम नाटककाराने रघुनाथाचें जन्मरहस्य प्रेक्षकांना सांगितलें असून त्यांना आपल्या विश्वासांत घेतले व त्यानंतर त्यांनी ठिकठिकाणीं अशीं सूचक वाक्यें घातलीं आहेत की वाचकाला त्यामुळे जणु कांही पुढील घटनांची पूर्वसूचना वा शक्यताच सांगून टेवल्यासारखें वाटतें. अशा वाक्यांची जंत्रीच द्यावयाची झाली तर खालील प्रमाणें देता येईल.

अंक १ ला. कौसल्या– बाळासाब माजं ल्येकरू असतं तर म्या हें संम्द् कॅयलंच असतं का न्हाई ?

अंक १ ला. प्र. २ रा उद्धवः– तुमच्या व माझ्या विवाहाला दैव जसें दोनदां आड आलें तसेंच आपल्या मुलांच्या विवाहालाहि येणार आहे. तें या खेपेस त्यांच्या किंवा त्यांच्या वडील माणसांच्या धर्मकल्पनांच्या रूपाने न येता दुसऱ्याच एका रूपाने येणार आहे इतकाच काय तो फरक.

अंक २ रा कल्याण– त्यांचें प्रेम बाळासाहेबावर इतकें जडलें आहे की कोणाला वाटावें यांना तो जन्मापासूनच ओळखतो.

त्यांच्या अंगच्या लकवा व खोडी उचलण्यासंबंधीचा उल्लेख

रघुनाथः– कांते, नुस्ते तुझ्या वेणींत फूल खोवायचें तर त्याला किती तरी विघ्नें असतात. मग तूं व मी सुखावर बसण्याच्या मार्गांत किती असतील याचा तूं विचार केला आहेस का ?

अंक २ रा प्र० ३ रा. रघुनाथ– मला या जोडप्याबद्दल कळवळा कां बरें वाटावा.

रघुनाथः– दशरथ, मी जर तुमच्या पोटीं आलो असतों तर तुम्ही माझा प्रेमाने सांभाळ केला असता नाही ?

रघुनाथ– समजा बाबासारख्या परोपकारी गृहस्थाने माझें कोट-कल्याण करण्याकरितां मला तुमच्यापासून मागितलें असतें तर तुम्ही माझ्यावरचा आपला हक्क सोडून दिला असता का ?

अंक ३ रा. प्र. ७ वा. कौसल्याः– ही अवदसा अजूनबी रगू संग लगान कराया मागतियाच. रगूच्या संग तिकडं गावाकडंबी येयाची, इतन जाण्याच्या अदुगर त्येची बंदुबस्ती कराया व्होवी. मालती बयान पोरीच परेम वाटंल त्ये करूनशेनी तोडून टाकायची परमानकी आपल्यास दिल्याली हाईच.

आता पुढे काय होणार हें जाणण्यासंबंधींचें औत्सुक्य आणि अपेक्षा या मार्गानें प्रेक्षकांच्या मनांत शेवटपर्यंत कायम राहतात. कलावंताची चातुरी कोणते रहस्य प्रेक्षकांपासून कोठपर्यंत लपवून ठेवावयाचें व तें कोठें व्यक्त करावयाचें यांतच खरोखरचें आहे. प्रेक्षकांपासून कोणतेंहि रहस्य लपवून ठेवूं नये असा सर्वसाधारण दंडक घालणें म्हणजे कलावंताच्या कला चातुरीचें अगदी ढोबळ मानानें वर्णन केल्यासारखें होईल. हें तत्व तात्यांनी अतिशय चातुर्यानें या नाटकांत पाळलें आहे. त्यामुळे कथानक निर्दोष तर झालेंच आहे पण त्यांत जिव्हाळाहि उत्पन्न झाला आहे. पण याचा अर्थ थोडेफार असमाधान वाटेल अशा कोणत्याहि गोष्टी या कथानकांत नाहींत असें मात्र नाहीं.

नाटकाचें कथानक वाचताच नाटककारानें हें नाटक शोकांत कां केलें या बद्दल आश्चर्य वाटतें. 'वधूपरीक्षेंतहि' असाच प्रकार आढळतो. रघुनाथ कांतेच्या मुखाशी दिव्य प्रेमप्राप्तीचा सुखाचा पेला आला असता त्यांत वीष कालविण्याचा निर्दय प्रयत्न ग्रंथकारानें कां करावा हें कांहीं कळत नाहीं. बेहेऱ्यांनीदेखील १९१९ सालीं 'मनोरंजनां'त लिहिलेल्या (मनोरंजन पुस्तक २५ वें जुलै १९१९ ते जून १९२० अंक २९४ पृ. ८३) 'जन्म-रहस्या'च्या परीक्षणांत ते सुखांत अधिक चांगलें झालें असतें असा आपला अभिप्राय दिला आहे. नाटककार मात्र 'अशाप्रकारचें नाटक सुखपर्यवसायि असल्यास त्याचा इष्ट तो परिणाम होणार नाहीं असें वाटल्यावरून हें नाटक दुःखपर्यवसायि केलें आहे' असा खुलासा करतात. परिणामकारकतेच्या बाबतीत सुखांत नाटकांपेक्षा दुःखांत नाटकें अधिक प्रभावी वाटतात हें खरें. पण ही परिणामकारकता पर्यायानेच लोकांच्या गळीं उतरते 'अरेरे! प्रेमाला मत्सराचें साहचर्य मिळाल्यामुळे रघुनाथ कांता या अनुरूप वल्लभ रमणीच्या

जीवनाची अशी होळी व्हावीना ?' ही भावना व परिणाम अधिक प्रभावी खरा. पण ही भावना सर्वसामान्य व्यक्तींच्या ठिकाणीं कष्टानेच संभवते. बहुजनसमाज 'बरोबर आहे धर्मबाह्य गोष्ट देवाला तरी कशी पसंत पडणार ? अशातऱ्हेचें धर्मबाह्य वर्तन करूं इच्छिणाऱ्या व्यक्तींच्या जीवनाचा यापेक्षा अन्य कोणता शेवट असू शकतो ?' अशाहि अर्थानें या पर्यवसानाकडे पाहूं शकतो. कांतेचें रघुनाथाशी लग्न झालें असा शेवट केला असतां तर हा प्रतिलोमविवाह फार तर कांही लोकांना पटला नसता. परंतु त्यांतून आपल्या स्वतःच्या समजुतीप्रमाणे कोणताहि अर्थ काढण्यास जागा राहिली नसती. मात्र आहे हा शेवट कथानकांतील एकामागून एक विकसित झालेल्या घटनाचा कार्यकारणभावपूर्ण शेवट वाटत नाही असें मात्र नाही.

अंक ३ रा. प्र. ७ व्यांत रघुनाथ निघून गेल्यावर कांतेची स्थिति तिच्या भाषणांतून स्पष्टपणें दिसून येते. 'रघुनाथाची मूर्ति माझा सारा आनंद बरोबर घेऊन गेली. तो परदेशी निघून गेला तशी मी परलोकी जाऊं कां ?' असा विचार विचार तिच्या मनांत दारुण निराशेमुळे येतो. यांत कुणालाहि आश्चर्य वाटत नाही. किंबहुना तिची ही अवस्था पाहून कुणाचेंहि हृदय सहानुभूतिपूर्वक शोकानें भरून येतें. कौसल्येच्या एकंदर हालचालीमुळे ती तेथेहि येते. याबद्दलहि कुणाला आश्चर्य वाटत नाही. पण त्याचवेळीं नेमकी ती विषाचा प्याला घेऊन येते हें मात्र अपवादात्मक व कांहीसें अस्वाभाविक वाटतें. 'रगू आज रातच्या पारी न निगल तर इख पेऊनशेनी परान द्येयाचा' असा तिचा निश्चय असतो म्हणून हें विष तिने स्वतःकरिता तयार करून ठेवलें असतें. पण ती तो पेला, पदराखालीं घेऊन कां फिरत असते ? विष घेण्याचा प्रसंग रघू यावयास तयार झाला नाही तर येणार असतो. मग आधीपासून विष तयार करून ठेवण्याचें व तोहि पेला पदराखाली घेऊन फिरण्याचें कारण काय ? अंक २ रा. प्र. ५ व्यांत मालती कौसल्येला सांगते. 'तुम्ही वाटेल तो उग्र उपाय योजून या लग्नाला व्यत्यय करा' याचा अर्थ कौसल्येने विष देऊन कांतेचे प्राण हरण करावें पण लग्न होऊं देऊं नये असा करावयाचा काय ? सारांश कौसल्येने नेमका त्याचवेळीं विषाचा तयार प्याला कांतेला देणें स्वाभाविक वाटत नाही.

तसेंच कांतेने विष घेतल्यावर रघुनाथ तेथे येतो व जणु कांहीं कपाटाआड उरलेल्या विषाचा प्याला ठेवला आहे अशाप्रकारें तो विषाचा प्याला त्याला सापडतो हें देखील अस्वाभाविक वाटतें. या नाटकांतील एकंदर वातावरणच इतकें उच्च आहे की त्या वातावरणांत आंधळी कोशींबीर किंवा लपंडाव यानी केलेला प्रवेश भरजरी शालूला सुताच्या पदरासारखा वाटतो.

स्वभावाचित्रें तर हृदयंगम अशीं उतरलीं आहेत. पुरूष आणि स्त्रिया दोघेहि सामान्य समाजांतूनच घेतलेली आहेत. त्यांचें चित्रणहि स्वर्गांत वास करणाऱ्या देवदेवता यांच्याप्रमाणें करण्यांत आलेलें नाही. त्यामुळे आपण प्रत्येक व्यक्तीच्या भावनांशी समरस होऊं शकतो, सहानुभवाने त्यांचीं दुःखें समजूं शकतों. 'जन्मरहस्यां'तील स्त्री पुरुष केवळ आदर्शवत् नाहींत तर त्यांच्या गुणाबरोबर त्याचे दोषहि आपल्याला दिसतात. आणि त्यांच्यावर आलेली आपत्ति त्या स्वभावदोषांतूनच निर्माण होते. त्यामुळे त्याच्यासंबंधीं वाचक प्रेक्षकाच्या मनांत सहानुभूति निर्माण होते. कथानकांतील व्यक्तींना पाहून जर प्रेक्षकांच्या मनांत सहानुभूति निर्माण होऊं शकली तर त्या नाटकाचा तो मोठाच गुण मानता येईल.

'जन्मरहस्यां'तील प्रत्येक घटना त्या कथानकांतील व्यक्तींच्या हालचालींमुळे घडून येते. रघुनाथ हा या नाटकांतील नायक आहे. दुष्काळांत आईबापाने उद्धवरावाच्या स्वाधीन केलेला रघुनाथ. तो उद्धवरावाजवळ येताच त्याने उद्धवरावाला निर्जन अरण्यासारखें वाटणारें जग पुनः रम्य व प्रेममय बनविलें. नानासाहेबांच्या मायेच्या पंखामुळे जगांतील कोणत्याहि अडचणींचा किंवा दुःखाचा वारादेखील रघुनाथाला लागला नाही. त्यांनी त्याला उदार शिक्षण दिलें व आपल्या अपत्याप्रमाणें वाढविलें. मालतीबाईदेखील नानासाहेबांच्या आश्रयानेच राहत असल्यामुळे रघुनाथ आणि कांता यांची गट्टी जमली. त्यांच्यांत बंधुभगिनीच्या प्रेमाखेरीज अन्य प्रकारच्या प्रेमाचा उद्भव होऊं नये म्हणून नानासाहेबांनी कितीहि खबरदारी घेतली तरी देखील त्यांच्या मनांत वल्लभ रमणीच्या प्रेमाच्या उद्भव झाला. व परस्परांना त्यांनी विवाहाचें वचन दिलें. रघुनाथ स्वतःच

सांगतो. 'बाबा,' माझ्या आयुष्यांत केवढी क्रांति होत आहे हें मला वेळींच कळलें असतें तर मी आपला विचार अवश्य घेतला असता. पण माझ्या भावनांनी विचार शक्तीला न जुमानता माझें अंतःकरण दुसऱ्याच्या स्वाधीन केल्यावरच माझी हानि व माझा लाभ ही मला कळून आली.'

या पूर्वीच रघुनाथाने कांतेला वचन दिलें असतें तेव्हा तो नानासाहेबांना स्पष्टच सांगतो 'वचनभंगाचा दोष मी प्राण गेला तरी मजकडून' होऊं देणार नाही. रघुनाथाच्या आयुष्यांत हा केवढा दारुण प्रसंग असतो. प्रेमाचें वचन देऊन एक दिवसहि लोटला नसतो. अशा परिस्थितींत तारुण्यांत अतिशय अवघड असणाऱ्या स्वार्थत्यागाला तो तयार होतो. तो कांतेला स्पष्टच सांगतो 'कांते, तूं मला अनुरूप वधू आहेस की नाहीस याची बाबांनी ही कसोटीच ठरविली आहे.' 'तू जर आनंदाने संमति दिलीस तर माझें जीवित विषमय करूं पाहणारा हा स्वार्थत्याग करायला माझी तयारी आहे.' असें सांगतो. कांताहि तितक्यांतच बाणेदारपणाने 'मी तुझीच रमणी आहे. तेव्हां स्वार्थत्यागांत सुद्धा मी तुला हटेन असें समजूं नकोस.' असें आश्वासन देते.

दशरथ कौसल्या कोण आहेत? त्यांचें आपले नातें काय हें माहित नसतांहि त्याचें त्या दोघांशीहि आचरण अतिशय सौजन्याचें असतें व त्यांत त्यांच्या अंतःकरणांतील उदारताहि दिसून येते. विश्वांतील दारुण दुःखाचा प्रत्यय प्रथम त्यांच्या प्रेमविवाहांत जो अडथळा निर्माण होतो त्यामुळे येतो. परंतु नानासाहेबांसंबंधीं त्याची भक्ति इतकी दृढ की अशाहि खेदकारक परिस्थितींत तो आत्यंतिक त्यागाला तयार होतो.

अंक २ रा प्र. ५ वा यांत त्याच्या जन्मरहस्याचा स्फोट होतो कांता संतापातिशयाने त्याला वाटेल तसे टाकून बोलते. त्यावेळची त्याच्या मनाची स्थिति तो स्वतःच वर्णन करितो 'काल मी शूद्र आहे हें कळल्याबरोबर. मला जगाची उलटापालट झाल्यासारखी झाली. माझ्या जीविताला भयंकर धरणीकंपाचा धक्का बसला. मी चातुर्वर्ण्याच्या शिडीच्या वरच्या पायरीवर सुरक्षितपणें बसलों होतों तो गडगडत खालच्या पायरीवर येऊन आदळलों. माझें पालनकर्ते बाबा मला वर खेचूं लागले आणि माझे जन्म दाते मला

खालीं ओढूं लागले. दोघांच्या खेचाखेचींत मी भंगरून निश्चेष्ट होण्याच्या बेताला आलों. मी भावावून गेलों. बावरून गेलों कशाला ठाम धरून बसावें हेंच कळेना. अशा प्रसंगीं कांते तुझें प्रेम टिकून राहिलें असतें तर तें मला मेरूप्रमाणे अचल आश्रयस्थान वाटलें असतें.' अशाहि मनाच्या अवस्थेंत त्याचा संयम आणि उदारता कायम राहिली.

दशरथः– बाळासाब, आपुन आमच्या पोटीं आलां ह्येची आपस्याला लई शरम वाटत असल.

रघुः–बाबा, तुमच्या पोटीं आल्याची शरम? शिव शिव काय बोलतो हें....आतां या पुढे तुमची सेवाचाकरी करून तुमच्या ऋणांतून अंशतः तरीं मुक्त होण्याचा प्रयत्न मला केला पाहिजे.

त्याच क्षणीं त्याच्या अंतःकरणांत वसणारें उद्धवरावसंबंधीचें प्रेम व कृतज्ञताबुद्धि हेहि गुण दिसून येतात. तो आपल्या आईबापाबरोबर जावयास तयार असतो. पण मनांत मात्र आपल्या भावी आयुष्याचीं जीं चित्रें तो उभीं करतो तीं इतकी भेसूर असतात की त्यामुळे त्याच्या अंतःकरणांतील दारुण यातना कळूं शकतात. तो स्वतःच म्हणतो 'माझ्या आईबापाच्या घराचें कितीहि सुंदर चित्र मी आपणापुढे उभें केलें तरी तेथून पाय काढणें मरणप्राय वाटतें. मरणाचा अर्थ तरी अत्यंत परिचयाच्या जगांतून अगदीं नवख्या जगांत वस्ती करायला ,जाणें असाच आहे.' या दारूण दुखाची झळ त्याला लागत असताच कांता त्याला शरण येते व त्याच्याशी विवाहबद्ध होण्यांतच नव्हें तर त्याच्याबरोबर त्याच्या आईबापाची सेवाचाकरी करण्यासहि तयार होते. मालतीबाईची संमति मिळत नाही. शेवटी तर त्याचा त्याग पराकोटीला जातो. उद्धवरावाच्या सुखाच्या आड येऊं नये या निरपेक्ष बुद्धीने तो कांतेचा शेवटचा निरोप घेतो व शेवटी कांतेच्या आत्मत्यागामुळे तो स्वतःचाहि आत्मनाश करून घेतो.

एकंदर नाटकाचा काळच इतका थोडा आहे कीं त्या अवधींत कोणत्याहि पात्राकडून कोणत्याहि पात्राच्या कर्तबगारी दाखविणाऱ्या प्रसंगांची ह्यांत आपल्याला अपेक्षाच करतां येत नाही. प्रसंगांत सापडल्यावर तो कसा

वागतो यावरच स्वभावचित्रणाचें सारें यश आहे. By developement of charcter, I think, they mean, not change but rather unveiling disclosure. उत्कृष्ट स्वभावपरिपोष म्हणजे स्वभावांत बदल झाला, असें दाखविणें नव्हे तर व्यक्ति प्रसंगांत सापडली असतां ती व्यक्ति कशी वागते त्या वरून या व्यक्तीच्या स्वभावांतील गुण दोष प्रकट झालेलें दाखविणें हें स्वभाव परिपोषाचे काम आहे. या दृष्टीनें रघुनाथ अत्यंत उदार, त्यागी, शीलवान व एकनिष्ठ वाटतो व त्याचे स्वभावचित्रण मनोहर वाटतें.

उद्धवरावांचें तर सारेंच जीवन उदात्त, त्यागी व आदरणीय आहे. लहानपणींच त्यांचें मालतीवर अकृत्रिम प्रेम जडलें होतें. पण मालतीच्या मातापितरांनी त्याच्या अनुरूपतेपेक्षा पत्रिकांच्या प्रतिकूलतेलाच अधिक महत्व देऊन तें लग्न मोडलें. मालती विधवा झाली असतां पुनः त्यानी मागणी घातली. पण त्याला नकार मिळताच सर्व विश्वांत एकदम सर्व अंधःकार पसरल्यासारखें झालें. तरीहि त्याने मालतीबाईसंबंधीचा आपलेपणा कायम ठेवला. आणि तिला सर्वतोपरी मदत केली. 'पुनर्विवाह अशास्त्र आहे हा तुमचा समज ज्याक्षणीं बदलेल त्याचक्षणीं ती शुभवार्ता मला कळवा म्हणजे तुमचा स्वीकार करण्याला मी तारुण्यात होतो त्यापेक्षाहि अधिक तत्पर आहे याचा तुम्हाला प्रत्यय येईल' असें तो मालतीला सांगतो.

पण याचा मालतीने भलताच अर्थ केला व ही आपली आशाच आपल्या मुलाच्या सुखाच्या आड येत नाही ना अशी शंका प्रगट केली. पण त्यावेळीं त्याला रघुनाथाचें जन्मरहस्य सांगता येईना. उद्धवरावांनी विवाह केला व त्यापासून झालेलें अपत्य म्हणजे रघुनाथ अशीच मालतीची समजूत होती. पण रघुनाथाचें जन्मरहस्य कळताच उद्धवरावाच्या एकनिष्ठ प्रेमाची तिला खात्री पटते. कोणत्याहि परिस्थितींत रघुनाथ कांतेच्या सुखापुढे त्याला आपल्या जीवनांतील सुखाची फिकीर नसते. रघुनाथासारख्या शूद्राशी विवाह करण्याचें अधर्मकृत्य कांतेच्या हातून घडूं नये म्हणून ती उद्धवरावाला 'त्यांनी एकमेकाशी लग्न न करण्याची शपथ वाहिली आहे' असें खोटेंच सांगून पुनर्विवाहाला त्याची संमति मिळविते. मालतीशी पुनर्विवाह

हेंच त्याच्या आयुष्यांतील एकमात्र सुख असतें पण आपल्या जीविताचें एकमात्र सुख प्राप्त होत असतांहि तो स्पष्ट सांगतो 'तें लग्न जर शक्य असेल तर तें पार पाडणें माझें आदि कर्तव्य आहे. तें साधण्यासारखें नसेल तरच काय तो स्वतःच्या सुखाचा विचार' असा तो निर्धार सांगतो. तेव्हा मालती खोटेंच सांगून त्याची संमति मिळविते व तोहि आनंदाने तिचा स्वीकार करावयास तयार होतो.

रघुनाथाकडून कांता लग्नाला तयार आहे असें समजताच कांहीहि परिश्रम न करता तो सहजपणे स्वतःच्या सुखत्यागाला तयार होतो. तो रघुनाथाला स्पष्टच सांगतो. 'तुमच्या सुखाची आम्ही तर्तूद करायची का आमच्या सुखाचें मूल्य तुम्हाला भरायला लावायचें? रघुनाथ, तूं तरी माझ्या नीतिमत्तेची चांगलीच कल्पना करून ठेवली आहेस! अजून सुद्धा फारसें बिघडलें नाही. एक लग्न मोडायचें आणि दुसरें जोडायचें इतकेंच काय तें...बरें, तूं स्वतःच्या सुखाचा त्याग करण्यास मुखत्यार आहेस. पण तुझ्याबरोबर कांतेलाहि दुःखकर्दमांत कां ओढतोस? ती तुजवर इतकें प्रेम करिते हा तिचा अपराध की काय! तूं पुढे हो, आणि कांतेला ही वार्ता सांगून टवटवीत कर.' सारांश उद्धवरावाचें स्वभावचित्रणहि अतिशय चांगलें झालें आहे. रघुनाथ आणि उद्धवराव यांच्यांत त्यागबुद्धीची तर स्पर्धाच दिसते. दोघेहि अत्यंत प्रेमळ, उदार व आदरणीय पण त्यागांत व निष्ठेंत उद्धवराव रघुनाथापेक्षाहि श्रेष्ठ प्रतीचे वाटतात.

दशरथाचेंहि स्वभावचित्रण अतिशय चांगलें आहे. आपल्यामुळे आपल्या मुलाला दुःखांत लोटू नये ही त्याची मनापासूनची इच्छा. रघुनाथाचें जें सुख तेंच आपलें सुख अशा भावनेनेच तो वागतो. उद्धवरावाच्या घरीं आपल्या स्वतःच्या मुलाचा चाकर म्हणून राहण्यांतहि त्याला समाधान असतें. सौजन्य त्याच्या ठिकाणीं भरपूर आहे.

कल्याण हा प्रत्येक श्रीमंताच्या घरांतील जुन्या आश्रिताचा नमुना आहे. त्याचें कार्य तो मोठ्या प्रामाणिकपणें करतो. आणि शेवटीं बाळासाहेब शूद्र ठरूनहि त्यांच्या वियोगाच्या कल्पनेने कल्याणाच्याहि हृदयाला पाझर फुटतो. त्यामुळे कल्याणासंबंधीहि सहानुभूति प्रेक्षकांना वाटते.

या नाटकांतील अत्युत्कृष्ट स्वभावचित्र कांतेचें आहे. उत्कटता, जहालपणा, धूर्तता, फटकळपणा हा तिचा सहजस्वभाव. भांडखोरपणा तर तिच्या पाचवीला पुजलेला. हट्टी मुलखा वेगळी. अंतःकरण अतिशय प्रेमोत्कट. त्याग बुद्धिदेखिल भरपूर. क्षणांत हसणारी तर क्षणांत रडणारी. ही आईच्या प्रेमांत वाढलेली तरुणी आहे. मराठी वाङ्मयांत गडकऱ्यांची लतिकाच तिला धाकट्या बहिणीसारखी आहे. संयम, शांतता संथपणा तिला माहितच नाही.

अगदी पहिल्याच प्रवेशांत (अंक १ ला प्र. ४ था) ती मोठ्या चातुर्याने कल्याणाची त्यांच्यावर पाळत कां असते, हें रहस्य त्याच्याच मुखांतून काढून घेते व धूर्तपणें त्याला आंधळ्या कोशिंबिरीचा खेळ खेळावयास लावून व त्याच्या कानांत बोळे घालून त्याला दूर करते. आणि स्वतःच म्हणते 'याला म्हणावें धोरण. आता दिसायलाहि नको आणि ऐकायलाहि नको.'

रघुनाथ– बायका फार कारस्थानी अशी जी प्रसिद्ध आहे ती विनाकारण नाही.

कांता– हा काटा आपल्या वाटेंतून दूर करण्याकरितां मला किती तरी खटाटोप पडला. ही सारी हिकमत लढविण्याचें कारण इतकेंच की मला तुला एकट्यालाच कांही महत्वाचें सांगायचें आहे.

आणि परस्पर विवाहाच्या वचनाने अंकित होतात.

दुसऱ्या दिवशीं कांता आतुरतेने वाट पाहत असतां रघुनाथ येतो; आणि त्याचा शूद्रकन्येशी विवाह करण्याचा उद्धरावाचा विचार तिला सांगतो. तिच्याकडून वचन मुक्ततेची याचना करतो. त्यांतहि ती मागे राहत नाही. ती स्पष्टच सांगते. 'स्वार्थत्यागांतसुद्धा मी तुला हटेन असें समजूं नकोस. पण शूद्रकन्येशी विवाह करणें ही फार मिळमिळीत सुधारणा झाली. तुझ्यासारख्या मोहऱ्याला जर स्वार्थत्याग करायचा असेल तर अतिशूद्राच्या घराण्याचा उद्धार करण्याकरितांच केला पाहिजे येथे

तिचा मत्सरी स्वभाव जागृत होतो व उद्धवरावाच्या या विचाराचें कारण कुणबट असावें अशी शंका प्रगट करते.

आदल्या दिवशी वचन देऊन दुसऱ्या दिवशी त्यांतून मुक्तता मागणाऱ्या पुरुष जातीवर तिचा रोष असतोच. तो रोष ती उद्धवरावावर काढून घेते. व शेवटी ती स्वतःच रघुनाथासाठीं चांडाळकन्यादेखील व्हायला तयार होते. ' वाटेल तर मला चांडाळाला दत्तक द्या पण नानासाहेब, माझो रघुनाथापासून ताटातूट करूं नका. मी काल उसनें धैर्य आणून आपल्या विचाराला बाह्यात्कारी संमति दिली खरी. पण घरीं गेल्यावर मला सगळें जग शून्य वाटू लागले. रघुनाथाचा सहवास नसेल तर जगण्यांत काय अर्थ ? ' प्रेमासाठी ती आपली जातदेखील विसरावयाला तयार असते.

त्यानंतर आकस्मिकरित्या रघुनाथाचें जन्मरहस्य सर्वांना कळतें. आपण शूद्र आहोंत ही गोष्ट रघुनाथाला माहित असावी असा कांता आपला ग्रह करून घेते आणि रघुनाथाच्या प्रेमासाठी चांडाळकन्या व्हावयास तयार असलेली कांता लगेच अगदी बेफाम होते. आणि रघुनाथाला ' कवडी मोलाचा दगड हिरा ' ' वाघाचें कातडें पांघरलेले कोंकरूं ' व० मारख्या शेलक्या शिव्याचा अहेर अगदी बेमुर्वतपणें अर्पण करते. या प्रसंगीं ती इतकी उद्दाम व बेफाटपणें वागते की उद्धवरावदेखील तिला नादान मुलगी म्हणून संबोधतात.

पण जाणून आकाळाचा पाऊस. तो ओसरला आणि घरीं जाताच हृदयाची गंगा दुथडी भरून आली आणि रात्रभर अश्रुंच्या रूपाने डोळयांतून अखंड वाहिली. डोळे सुजले. शेवटीं रघुनाथाला शरण जाते. तिचा ताठा जिरतो. ' रघुनाथ, मी येथे आले तेव्हा अभिमानाने कशी फुगून गेले होते. पण तुझ्याशी बोलू लागतांच माझा सारा अभिमान गळाला, आणि मन वितळून शुद्ध झालें आहे. तुझी जात तीच माझी जात आहे असें मानण्यांत मला खरोखर आनंद वाटतो. रघुनाथ तिला म्हणतो. 'कांते तुझा ज्या त्या कामांत असाच जहालपणा.' रघुनाथ शूद्र आहे असें कळताच त्याला तडातडा बोलणारी कांताच म्हणते. ' मी त्यांची सेवा किती मन

लावून करीन हें तुला दिसेलच. तुझ्या वडिलांची चिलीम तर माझ्याशिवाय दुसऱ्या कुणालाहि मी भरूं देणार नाही.

रघु :– कांते म्हणतेस तरी काय?

कांता :–रघुनाथ, गंगाप्रवाह ज्या हिमालयांतून निघाला तो कितीहि ओबड धोबड असला तरी त्या प्रवाहाकरितां तो आपणास पवित्रच वाटतो की नाही. ?

नंतर दोघेहि आईची संमति मिळवायला जातात. भावनेची कोण उत्कटता ही. !

मालतीबाई, रघुनाथ कांतेचे लग्न अशक्य करण्याच्या तयारींत असल्यामुळे नकार देतात. तेव्हां ती स्पष्टच तिला म्हणते. 'मग काय तुझ्या मतावाचूनच आम्ही लग्न लावावें असें तुझें म्हणणें?' आपली आई पुनर्विवाह करणार हे कळताच तर ती आणखी बेफाम होते आणि ज्या आईच्या मायेच्या पांखराखाली ती वाढते तिला देखील ती म्हणते 'पुनर्विवाह ! आई हें खरें का ? आणि यांत नाही वाटतें भ्रष्टाकार ! यांत नाही वाटत नरकाचे भय ! मी तुझ्या बरोबरीची मुलगी जिवंत असता तूं पुनर्विवाह केलास तर तुझ्या लौकिकांत चांगलीच भर पडेल.'

शेवटी रघुनाथ, उद्धवराव व मालतीबाईच्या सुखासाठी स्वार्थत्याग करतो; आणि यापुढे आपण भावंडाप्रमाणेच वागले पाहिजे असें सांगतो. हा प्रसंग इतका हृदयाला भेदून जाणारा आहे कीं वाचतांनादेखील कुणालाहि त्या परस्परांच्या भावना पाहून दुःख झाल्याशिवाय राहत नाही. अशा परिस्थितींत रघुनाथ कांतेचा शेवटचा निरोप घेतो. रघुनाथ जाताच, 'रघुनाथाची मूर्ति माझा सारा आनंद घेऊन गेली' अशी तिची अवस्था होते. प्राणत्यागाचा निश्चय करते व कौसल्या ज्या विषावर कांहीहि उतारा नाही असें विष देते. कांता तें विष घेते. पण अर्धेच घेत. कारण या आत्महत्येंत इतर कुणाचा हात नाही असा कबुली जबाब लिहून ठेवायचा असतो.

उद्धवरावांची संमति घेऊन रघुनाथ आनंदाने तिच्याकडे येता. तो काय त्यापूर्वीच कांतेनें विष घेतलें असतें. मालतीबाई देखील म्हणतात

'पण तुझ्याकडे काय बोल ? मी चांडाळीण तुझ्याशी वागलेच तशी. मला क्षमा कर.' कांतेचें हें स्वभावचित्रण हृदयाला चटका लावणारें झालें आहे. तिच्या प्रत्येक वागण्यांत, हालचालीत आकर्षकता आहे. सरळपणा आहे. कृत्रिमतेचा त्यांत गंध नाही. साराश कांतेचा स्वभावपरिपोष हा अतिशय उत्कृष्ट प्रकारें केल्या गेला आहे.

मालती ही चंद्रिकेची सुधारून वाढविलेली आवृत्ति आहे. तिचाहि पुनर्विवाहाला विरोध जवळ जवळ याच कारणासाठी असतो. शास्त्रात कोठेंहि आधार नाही. तो नरकप्राप्तीचें एक साधन आहे असा मालती-बाईचा विश्वास आहे. तिला दान कर्तव्यें करावयाचीं असतात. एक ब्राह्मण विधवेचें आणि दुसरें प्रेमळ मातेचें. गत पतीशिवाय इतराचा अभिलाष-बुद्धीने विचारहि करता कामा नये असें तिला वाटतें.

हीं दोन्ही कर्तव्यें निग्रहाने करण्याचा तिचा प्रयत्न असतो. मानसिक दृष्टया तिचा पाहिला प्रयत्न फसत असतोच. धर्माच्या बाबतींत ती विलक्षण निग्रही आहे. या तिच्या स्वभावविशेषामुळेच तिला आपल्या प्राणापलीकडे जोपासलेल्या एकुलत्या एक कन्येला आंचवावें लागले. या धर्मभोळेपणामुळेच व अधर्म्य वर्तन आपल्या मुलीच्या हातून घडूं नये म्हणून ज्या गोष्टीला ती पाप समजत होती ती पुनर्विवाहाची गोष्ट स्वतःच उद्धवरावाजवळ काढून त्यांची संमति घेते आणि तेंहि खोटें बोलून. मालती-बाईंच्या स्वभावपोषपोषात आढळणारा आणखी एक दोष मागे सांगितलाच आहे. तिचें सर्वच वागणें पुरोगामी असता तिच्या हातून घडणाऱ्या या दुराग्रहांत मोडणाऱ्या गोष्टी तिच्या एकंदर स्वभावधर्माशी व वागणुकीशी जुळत नाहींत.

कौसल्या मात्र थोडी अतिशयोक्त वाटते. कुणबी आया इतक्या मत्सरी असतात असें वाटत नाही. त्यांचें प्रेम वेड्यासारखें असेल' आपल्या शिवाय इतरांचा आपल्या अपत्यावर पगडा असूं नये असें त्यांना वाटेल, क्वचित त्या व्यक्तीचा द्वेष अगर मत्सरहि त्या करतील, पण त्याकरितां त्या एखाद्या कांतेसारख्या प्रेमळ तरुणीला विषाचा प्याला देऊन खुनाचें पाप स्वतःच्या डोक्यावर घेतील असें वाटत नाही. कौसल्या पुत्रासाठी, त्याच्या

प्रेमासाठी अतिशय आतुर असते. रघुनाथाच्या दर्शनाकरिता ती सारखी अधिकाधिक भुकेली असते. त्यामुळे आपल्याला आपल्या मुलाशी बोलावयाची चोरी पण कांतेला मात्र भरपूर सवलत या गोष्टीचा तिला विषाद वाटावा यांत आश्चर्य नाही. त्यामुळे मत्सरहि निर्माण होऊं शकतो. पण ती मारेकऱ्याचें काम करेल असें वाटत नाही. कौसल्या अत्यंत प्रेमळ पण मत्सरीबाईचा, उत्कट स्वभावाचा नमुना आहे. कौसल्येसंबंधी कुणालाहि तितकीशी सहानुभूति वाटत नाही. पण नाटकाच्या पर्यवसानांत कौसल्येनें विष दिलें नसतें तरी बिघाड घडण्याचा संभव नाही. कांतेने विष आणखी कोठून मिळविलें असते.

सारांश 'जन्मरहस्यां'तील ७ हिं चित्रें आपापल्या परीने वैशिष्ठ्यपूर्ण आहेत. 'जन्मरहस्य' नाटक ज्यावेळीं लिहिल्या गेलें त्याचवेळी पटेल यांचें मिश्रविवाहाचें बिल कायदे कौंसिलांत आलें होतें.

'जन्मरहस्यां'त विनोदाचा अभावच आहे असें म्हणता येईल. काय जो थोडा विनोद डोकावतो तो कल्याणाच्या मार्फतीनेच. पण तो इतका संयमित आहे की त्यामुळे आकर्षक असा परिणाम कांहीच होत नाही. पण ही विनोदाची उणीव उत्कृष्ट संवादांनी भरून काढली आहे. 'जन्मरहस्या तील' संवाद अतिशय भावपूर्ण व हृदयंगम आहेत. भाषा बऱ्याच्या दर्जाचीच असली तरी कल्पना इतक्या हृदयंगम आणि औचित्यपूर्ण आहेत की संवाद वाचून कोणालाहि आनंदच व्हावा. कोल्हटकरांच्या इतर नाटकांतल्याप्रमाणे याहि नाटकांतील दशरथ कौसल्येसारखीं पात्रें कुणबाउ भाषा बोलत असली तरी त्याभाषेतील कल्पना आणि अर्थगौरव इतका वरच्या दर्जाचा व उत्कृष्ट असतो की चांगल्या सुसंस्कृत माणसालादेखील कष्टानेहि तशी भाषा यावयाची नाही.

उदाहरणार्थ एकच आपण कल्पना घेऊं अंक १ रा. प्र. १ ला.

कौसल्या– पन रातचा परकार न्यारा आन् दिसाचा न्यारा. जवा सुर्वेनारायन लाल कांद्यावानी उगवतुया आन् आभाळामंदी वर वर येऊनशेनी ढवळ्या कांद्यावानी फटक पडतुया तवाची सोभा काई न्यारी व्हाती. आन्

'पण तुझ्याकडे काय बोल ? मी चांडाळीण तुझ्याशी वागलेच तशी. मला क्षमा कर.' कांतेचें हें स्वभावचित्रण हृदयाला चटका लावणारें झाले आहे. तिच्या प्रत्येक वागण्यांत, हालचालींत आकर्षकता आहे. सरळपणा आहे. कृत्रिमतेचा त्यांत गंध नाही. साराश कांतेचा स्वभावपरिपोष हा अतिशय उत्कृष्ट प्रकारें केल्या गेला आहे.

मालती ही चंद्रिकेची सुधारून वाढविलेली आवृत्ति आहे. तिचाहि पुनर्विवाहाला विरोध जवळ जवळ याच कारणासाठी असतो. शास्त्रात कोठेंहि आधार नाही. तो नरकप्राप्तीचें एक साधन आहे असा मालती-बाईचा विश्वास आहे. तिला दान कर्तव्यें करावयाचीं असतात. एक ब्राह्मण विधवेचें आणि दुसरें प्रेमळ मातेचें. गत पतीशिवाय इतराचा अभिलाष-बुद्धीने विचारहि करता कामा नये असें तिला वाटतें.

हीं दोन्ही कर्तव्यें निग्रहाने करण्याचा तिचा प्रयत्न असतो. मान-सिक दृष्ट्या तिचा पाहिला प्रयत्न फसत असतोच. धर्माच्या बाबतींत ती विलक्षण निग्रही आहे. या तिच्या स्वभावविशेषामुळेच तिला आपल्या प्राणापलीकडे जोपासलेल्या एकुलत्या एक कन्येला आंचवावें लागले. या धर्मभोळेपणामुळेच व अधर्म्य वर्तन आपल्या मुलीच्या हातून घडूं नये म्हणून ज्या गोष्टीला ती पाप समजत होती ती पुनर्विवाहाची गोष्ट स्वतःच उद्धवरावाजवळ काढून त्यांची संमति घेते आणि तेंहि खोटें बोलून. मालती-बाईंच्या स्वभावपोषपोषांत आढळणारा आणखी एक दोष मागे सांगितलाच आहे. तिचें सर्वच वागणें पुरोगामी असता तिच्या हातून घडणाऱ्या या दुराग्रहात मोडणाऱ्या गोष्टी तिच्या एकंदर स्वभावधर्माशी व वागणुकीशी जुळत नाहींत.

कौसल्या मात्र थोडी अतिशयोक्त वाटते. कुणची आया इतक्या मत्सरी असतात असें वाटत नाही. त्यांचें प्रेम वेड्यासारखें असेल' आपल्या शिवाय इतरांचा आपल्या अपत्यावर पगडा असूं नये असें त्यांना वाटेल, क्वचित त्या व्यक्तीचा द्वेष अगर मत्सरहि त्या करतील, पण त्याकरितां त्या एखाद्या कांतेसारख्या प्रेमळ तरुणीला विषाचा प्याला देऊन खुनाचें पाप स्वतःच्या डोक्यावर घेतील असें वाटत नाही. कौसल्या पुत्रासाठी, त्याच्या

प्रेमासाठी अतिशय आतुर असते. रघुनाथाच्या दर्शनाकरिता ती सारखी अधिकाधिक भुकेली असते. त्यामुळे आपल्याला आपल्या मुलाशी बोलावयाची चोरी पण कांतेला मात्र भरपूर सवलत या गोष्टीचा तिला विषाद वाटावा यांत आश्चर्य नाही. त्यामुळे मत्सरहि निर्माण होऊं शकतो. पण ती मारेकऱ्याचें काम करेल असें वाटत नाही. कौसल्या अत्यंत प्रेमळ पण मत्सरीबाईचा, उत्कट स्वभावाचा नमुना आहे. कौसल्येसबंधी कुणालाहि तितकीशी सहानुभूति वाटत नाही. पण नाटकाच्या पर्यवसानांत कौसल्येने विष दिलें नसतें तरी बिघाड घडण्याचा संभव नाही. कांतेने विष आणखी कोठून मिळविलें असतें.

सारांश 'जन्मरहस्यां'तील ७ हिं चित्रे आपापल्या परीने वैशिष्ठ्यपूर्ण आहेत. 'जन्मरहस्य' नाटक ज्यावेळीं लिहिल्या गेलें त्याचवेळी पटेल यांचें मिश्रविवाहाचें बिल कायदे कौंसिलांत आलें होतें.

'जन्मरहस्यां'त विनोदाचा अभावच आहे असें म्हणता येईल. काय जो थोडा विनोद डोकावतो तो कल्याणाच्या मार्फतीनेच. पण तो इतका संयमित आहे की त्यामुळे आकर्षक असा परिणाम कांहीच होत नाही. पण ही विनोदाची उणीव उत्कृष्ट संवादांनी भरून काढली आहे. 'जन्मरहस्या तील' संवाद अतिशय भावपूर्ण व हृदयंगम आहेत. भाषा वरच्या दर्जाचीच असली तरी कल्पना इतक्या हृदयंगम आणि औचित्यपूर्ण आहेत की संवाद वाचून कोणालाहि आनंदच व्हावा. कोल्हटकरांच्या इतर नाटकांतल्याप्रमाणे याहि नाटकांतील दशरथ कौसल्येसारखीं पात्रें कुणबाउ भाषा बोलत असली तरी त्याभाषेतील कल्पना आणि अर्थगौरव इतका वरच्या दर्जाचा व उत्कृष्ट असतो की चांगल्या सुसंस्कृत माणसालादेखील कष्टानेहि तशी भाषा यावयाची नाही.

उदाहरणार्थ एकच आपण कल्पना घेऊं अंक १ रा. प्र. १ ला.

कौसल्या— पन रातचा परकार न्यारा आन् दिसाचा न्यारा. जवा सुर्वेनारायन लाल कांद्यावानी उगवतुया आन् आबाळामंदी वर वर येऊनशेनी ढवळ्या कांद्यावानी फटक पडतुया तवाची सोबा काई न्यारी -हाती. आन्

जवा का लसनाच्या काडीवानी चांदोबाची कार चमकातिया आन् संमद तारं लुकलुकलुक करत्याती तवाची सोबाबी अक्षी न्यारी. जणु काय चाळणी मन्न पांढर पीटच पडतया.

यांतील लाल कांद्यावानी सूर्यनारायण, लसनाच्या कांडीवानी चांदोबा व ताऱ्याच्या शोभेची जणुकाय चाळणीमन्न पांढरे पीटच पडतया अशी केलेली कल्पना आल्हादकारक नाही असें कोण म्हणेल. पण कौसल्या ही कल्पना व्यक्त करते. अंक ३ रा. प्र १ ला. हा संपूर्णच काव्यमय आहे.

जन्मरहस्याच्या प्रत्येक पृष्ठावर निदान एक तरी आल्हादकारक कल्पना अतिशय समयोचित अशी आपल्याला आढळल्याशिवाय राहणार नाही. अंक १ ला. प्र. १ ला.—

उद्धव– कौसल्याबाई, त्याची भेट तुम्ही एकदम घ्याल तर वेड्याच व्हाल.

दशरथ– कारबारनी, नाना साबाच म्हनन खरं हाय. तान्हन जीव अक्षी जवा याकुळ व्हतो तवा तांब्याभर पाणी येका दमान पिऊ न्हंव म्हंत्यांत.

अंक ३ रा, प्र. १ ला. रघु– अबलेवर शस्त्र तर चालवायचे नाही. तिच्या तोंडाला तोंड देणें हा सुद्धा कमीपणाच आहे. मी तिच्याशी न बोलता निघून जाईन.

कौसल्या– म्हंजी पट्ट्याच हात म्याना मंदी व्हायलं असच न्हवं ?

अशीं अनेक स्थळें दाखविता येतील.

अंक १ ला. प्र. १, २, ४ अंक २ रा. प्र. १ ला. प्र. ५ वा. अंक ३ रा. प्र. १ ला. प्र २ रा प्र. ४ था. प्र. ७ वा. ८ वा व ९ वा. या प्रवेशांतील संवाद अतिशय चातुर्याने लिहलेले असून अतिशय बहारीच्या कल्पना त्यांत आलेल्या आहेत. भाषा अगदी रसानुकूल व ओघवती अशीच आलेली आहे.

पदांची संख्या परिमित आहे. पदें अतिशय सोपीं असून रसोत्कर्ष साधणारी आहेत. ‘ ठवुनि आत्मा का उपवासी ’ ‘ शून्या घरा झाली ’ मन

करा करुण मज द्या क्षमा' 'तरल हें मन्मानस डोलें' 'प्रिय मज किती तरी केतु हा' 'कोप बहुत परिसुनि वच दाटे,' 'मूर्ति हृत्सिंहासनी स्थापिन मधुरा ही तुझी' 'सुख शिखरि बसत हंसत हे प्राण' 'रुचेना पचेना तुझ्या भातिसी हें' 'असति बहु सरल' 'फिरवु किती वदनी यातें' 'कांता श्रांत शिराते' 'तू गमसी मज मेरु मणि' 'शांतिच साजे' 'आहे ही तुझी जाण नवरी' 'तव सौभाग्य नदी स्रवते तेंचि असें हें पदयुग गिरिचें' 'सौख्य तुझें मम गणिलें' 'अलंकार जाई गृहाचा निघोनि तरि तें भासें विपिनसें' 'चरण धरित शिर नमवित करि लव करुणा' 'चल वेगीं पद टाकी' 'गृहि जाऊ जननीतें पाहू.'

'जन्मरहस्यां'त संयम, सूचकता आणि विस्तरभिरुता उत्तम प्रकारें राखलेल्या दिसून येतील. 'तुम्ही अस्तुरी असाल पण तुम्हाला इस्तरी करता येईलच असें नाही' अशी एखादी औचित्याला सोडून असलेली कोटी वगळल्यास औचित्यहानीचा दोषहि कुठेच आढळावयाचा नाही. सारांश कोणत्याहि दृष्टीने विचार करा 'जन्मरहस्य' कोल्हटकरांच्या उत्कृष्ट कलाकृतींत मोडल्याजाण्याइतक्या वरच्या दर्जाचें आहे याबद्दल शंका नाही.



११
शिवपावित्र्य

'सहचारिणी' 'परिवर्तन' आणि 'जन्मरहस्य' या तीन नाटकांनंतर सुमारें तीन वर्षांनी १९२१ च्या मे महिन्यांत 'शिवपावित्र्य' लिहिलें. रंगभूमि आणि कोल्हटकर यांच्या परस्पर संबंधांतील हा शेवटचा दुवा होय. या नाटकानंतर कोल्हटकरांनी आणखी दोन नाटकें लिहिलीं पण त्यांना रंगभूमीवर आणण्याचा यत्किंचितहि प्रयत्न कोल्हटकरांनी केला नाही. 'शिवपावित्र्य'देखील आजपर्यंत रंगभूमीवर आल्याच ऐकिवांत नाही केशवराव भोसले यांच्या ललितकलादर्श नाटक मंडळीला द्यावयाचें ठरलें होतें. पण केशवरावांच्या मृत्युमुळे तो योग आला नाही.

'शिवपावित्र्य' हें कोल्हटकरांच्या इतर नाटकांपेक्षा वेगळ्या प्रकारचें आहे. 'वीरतनया' पासून 'मायाविवाह' नाटकांपर्यंत त्यांचीं सर्व नाटकें स्वतंत्र व कल्पित अशीं आहेत. कोल्हटकरांचें एवढेंच एक नाटक ऐतिहासिक कथानकावर आधारलेलें आहे. ऐतिहासिक अगर पौराणिक कथा आधारभूत घेऊन त्यावर नाटक लिहिणें कोल्हटकरांना कमी प्रतीचें वाटत असें. असें असतांहि 'शिवपावित्र्यांत' त्यांनी ऐतिहासिक कथानक कां घेतलें याचें कारण त्यांनी आपल्या प्रस्तावनेंत दिलें आहे 'छत्रपती शिवाजीमहाराजांच्या चमत्कृतिपूर्ण चरित्रांत प्रस्तुत नाटकांतील प्रसंगाइतका अद्‌भुतरम्य एकहि प्रसंग नाही. त्यावर नाटक लिहून महाराजांची यथाशक्ति सेवा करण्याचा फार वर्षांचा संकल्प सन १९२१ च्या मे महिन्यांत पूर्ण झाला.' तीन वर्षें तें रंगभूमीवर आलें नाही. १९२४ सालीं 'विविधज्ञानविस्तारांत' प्रसिद्ध झालें.

या नाटकांत ग्रथित केलेला प्रसंग जवळ जवळ इतिहासांत जसा वर्णिलेला आढळतो तसाच आलेला आहे. शंभूजी मोहिते हा सुपे प्रांताचा

अधिकारी असता श्री शिवाजी महाराजांनी त्याच्यापासून तो जिंकून घेतला. यामुळे शंभूजी मोहिते यांचा शिवाजी महाराजावर जो रोष झाला त्या घटनेचा या नाटकांतील मुख्य घटनेशी कार्यकारण संबंध दाखविला आहे. तो मात्र ऐतिहासिक वाटत नाही. या कथानकांतील मुख्य घटनेचादखील 'जेधे शकावली' किंवा 'शिवभारतांत' उल्लेख आढळत नाही. तत्कालीन परकीय इतिहासकार शिवाजी महाराजांना नजर म्हणून दाखविलेली स्त्री शायस्तेखानाची मुलगी होती असें म्हणतात. कांही इतिहासकार ती कल्याणचा गव्हर्नर मुल्ला अहमद याची कन्या होती असें सांगतात. तर कांही ती त्याची सून होती असें म्हणतात. (Shivaji the Great, By Bal-Krishna, M.A.P.H.D. vols 1 page.40-41. New History of the Marathas, by Saradesai page 116) परंतु रियासतकार सरदेसाई यांनी आपल्या New History of the Maratha's या ३१ आक्टोबर १९४६ सालीं प्रसिद्ध केलेल्या ग्रंथांतदेखील या घटनेचा उल्लेख केला आहे व त्यांत ती मुल्ला अहमद याची सून होती असें गृहित धरले आहे. प्रस्तुत नाटकांतील कथाभागाचा शंभूजी मोहिते यांच्या पराजयाशी ऐतिहासिकदृष्ट्या कांही संबंध दिसत नाही. नाटककारांनी तो आपल्या हेतुसिद्धीकरितां कल्पिलेला दिसतो.

'शिवपविऱ्याचें' कथानक रूपकात्मक नाही किंवा सद्यस्थितीशी समरूप वाटेल असें कोणतेंहि तत्व त्यांत प्रतिपादित केलेलें नाही. तसा त्यांचा हेतूहि नव्हता.

शिवाजी महाराजांनी सुपे प्रांत शभूजी मोहिते यांच्यापासून हस्तगत केला. शंभूजी मोहिते हा महाराजांचा अंकित व्हावा ही आबाजी सोनदेवाची इच्छा. त्याकरितां शंभूजीने महाराजांच्या पदरीं राहावें असा त्याने आग्रह केला. पण आपल्या बहिणीच्या सावत्र मुलाने आपल्या कारस्थानीपणाने आपला पराजय केला या गोष्टीचें शल्य त्याला सारखें बोचत राहिलें.

शिवाजीचें कार्य आपल्याला पटलें असें त्याने खोटेंच भासविलें व महाराजांना शंभूजी खरोखरच आपल्या कार्यांत मदत करणार असा

विश्वासहि वाटला. आबाजी सोनदेवाबरोबर शंभूजीनाहि कल्याणच्या स्वारीवर जाण्याची आज्ञा दिली. शत्रूकडील स्त्रियांना यत्किंचितहि त्रास होऊं नये याबद्दल महाराजांचा कटाक्ष होता व तशी आज्ञा त्यांनी आबाजीला दिली.

शंभूजीच्या मनांतील खरा हेतु शिवाजी महाराजांच्या सत्तेचा पाया उखळावयाचा असतो. शिवाजी महाराजांच्या ठायीं दिसणारी स्वहित-पराङ्मुखता व स्त्रीदाक्षिण्य ही जोडीच त्यांच्या सत्तेचा पाया आहे असा त्याचा विश्वास असतो. तो निखळून काढावा हा त्याचा डाव असतो व तो आपलें प्रत्येक पाऊल त्या अनुरोधानेंच टाकीत असतो.

याकरिता तो पहिलें कार्य करतो तें म्हणजे शिवाजी महाराजांच्या स्पष्ट आज्ञाबाहेर जाऊनहि शिवाजी महाराजांना एका स्त्रीचा नजराणा देण्यासाठी आबाजीच्या मनाची तयारी करतो. आपल्या कारस्थानीपणाचा यत्किंचित सुगावा लागूं न देता सईबाई व सोयराबाईना शिवाजी महाराजांवर पाळत ठेवण्यासाठी कल्याणला येण्याला प्रवृत्त करतो व त्याप्रमाणें आग्रह-पूर्वक त्या स्वारीवर येतातहि.

कल्याण खजीना लुटल्यानंतर मराठे कडेकोट बंदोबस्तांतूनहि कल्याण हस्तगत करतात व मुल्लाना अहंमद, महंमद व त्याची पत्नि हसीना हे कैदी होतात. आबाजी हसीनेला तिच्या पतीच्या वधाची वार्ता कळवितो व ती मुर्च्छित होते.

आबाजी हसीनेची भेट घेतो आणि महाराजांचा तिने पत्कर करावा अशी सूचना करतो. पण ती सूचना ती अमान्य करते. या संता-पाने हसीना आत्महत्या करण्याचा प्रयत्न करील या भीतीने गुलजारखां-कडून तिच्या जवळचें शस्त्र काढून घेतो.

आपण देऊं ती शिक्षा स्वीकारण्याइतका मुल्ला अहमद शूर आहे असें पाहून महाराज त्याचा सन्मान करतात व सन्मानाने त्याला विजापूरला पोहोचविण्याची हमी घेतात. पण पुत्र व स्नुषा यांचा पत्ता नसल्यामुळे त्यांचा पत्ता लागेपर्यंत तो जावयास तयार नसतो.

शंभूजी हसीनेची भेट घेतो व तिच्या पतीच्या मृत्यूला कारणीभूत होणाऱ्या शिवाजीचा खून करण्याला तिला प्रवृत्त करतो. तिचा जंबीया तिला परत देतो व अशी संधि मिळावी म्हणून खोट्याच प्रेमाचें सोंग आणण्याचें तिला सुचवितो व शिवाजी व हसीनेची भेट होण्याचा प्रसंगहि आखतो.

हसीना व महंमद यांच्या कैदेची हकीकत शिवाजी महाराजाला आबाजी व शंभूजी मुद्दामच कळूं देत नाहीत. सईबाई, सोयराबाई याना-देखील शिवाजी महाराजावर एक मुसलमान स्त्री अनुरक्त झाली आहे असें सांगून त्या प्रसंगीं त्यांनाहि हजर राहण्यास प्रवृत्त करतो.

या कारस्थानांत हसीनेचें अभिसारिकेचें सोंग नीट न वठल्यास आपल्या कारस्थानाचा सुगावा सर्वांस लागेल असें त्याला वाटतें. व तसें झाल्यास आपल्या विरुद्ध एक साक्षीदार निर्माण होईल म्हणून महंमदाला हसीना शिवाजी महाराजावर अनुरक्त आहे असें खोटेंच सांगतो. आपला पति जिवंत असताहि अशा रीतीचें आचरण करणाऱ्या स्त्रीचा महंमदाला द्वेष वाटत असल्यामुळे त्याने शिवाजी व हसीना या दोघांचाहि खून करावा असें महंमदाला शंभूजी सुचवितो व तो तयार होतो. हें कारस्थान पूर्ण आखल्यावर शिवाजी हसीना यांची भेट करविली जाते. पण ' मातुश्री जिजाबाई तुमच्या इतक्या सुंदर असत्या किंवा मी तुमच्या उदरीं जन्म घेतला असता तर मीहि तुमच्या इतकाच सुंदर झालों असतों ' असें म्हणताच हसीनेला घात झाल्यासारखें वाटतें. व महंमदाला तिच्या पुढे आणून उभा करताच शिवाजीच्या शुद्ध हेतूची साक्ष पटते. शंभूजीच्या दुष्ट कारस्थानाचा पूर्ण स्फोट होतो व त्याची रवानगी कर्नाटकांत केली जाते.

कथानकाकडे पाहूं जाता पहिली गोष्ट आपल्याला दिसून येते ती ही की काल्पनिक पात्रांचा फारच थोड्या प्रमाणांत या कथानकांत उपयोग केला आहे. शिवाजी, आबाजी, शंभूजी, मुल्लाना अहंमद, हसीना, सईबाई, सोयराबाई हीं पात्रें तर ऐतिहासिकच आहेत. याशिवाय केवळ काल्पनिक अशीं दोनच पात्रें. तीं म्हणजे गुलजारखां आणि अमीना होत.

गुलजारखां मात्र सर्वस्वी अनावश्यक आणि वीतभर पुरुषाला हातभर दाढी लावण्यासारखा वाटतो. स्त्रियांच्या बाबतींत शिवाजी महाराजांची

अत्यंत आदर्श वागणूक होती हें प्रस्थापित करणें हें या नाटकाचें ध्येय असून महाराजांच्या सत्तेच्या पायाप्रमाणे असणाऱ्या या गोष्टीला उखळून पाडणें हें शंभूजीचें कार्य असतें. कथानकांत विरोध असतो किंवा असला पाहिजे तो हा व त्याच गोष्टीला अनुसरून कथानकाचा विकास व्हावयास पाहिजे. पण या दृष्टीने पहिले दोन अंक रचनेच्या बाबतींत अगदींच सपाट वाटतात.

अंक १ ला. प्र. १ ला. येथे पाहिल्या अंकाचा शेवट होणें सर्वच दृष्टीने योग्य होतें. कारण याच प्रवेशाच्या अखेरीस या कथानकाचा सूत्रचालक अथवा प्रतिनायक शंभूजी म्हणतो 'मला तूं माझ्या उच्च स्थानावरून खालीं ओढलेस तसा मी तुला उच्च स्थानावरून खालीं ओढीन.' याचमुळे खरोखर विवाद्य मुद्याचें दर्शन होतें

अंक १ ला दोन प्रवेशांचा असूनहि तो ४९ पृष्ठांचा झाला आहे. दुसऱ्या प्रवेशांतील २० पृष्ठें तर. निष्कारण खर्च झाल्यासारखीं वाटतात. कारण त्यांत दाखविलेले प्रसंग प्रत्यक्ष रंगभूमीवर न दाखवितांहि खुद्द शंभूजींच्या अगर आबाजीच्या भाषणांतूनहि सुचविता आलें असतें. सोयराबाई व सईबाई यांच्या मनांत शिवाजी महाराजांच्या शीलाबद्दल शंका वा विकल्प निर्माण करण्याचें काम अवघ्या ४-५ पृष्ठांत सहज करता आलें असतें व कथानक अधिक गतिमान् व उठावदार वाटलें असतें.

अंक २ रा. प्र. १ ला. हे दोन्हीं प्रवश वगळल्यास कथानकाला कांहींच बाध येत नाही. मराठ्यांच्या अपेक्षित स्वारीसाठी केलला बंदोबस्त महंमदाच्या एका भाषणांतदेखील प्र. ३ ऱ्यांत अधिक योजकतापूर्वक होऊ शकला असता. गुलजारखांच्या विदूषकी विनोदाची कथानकाला यत्किंचितहि गरज नाही. तिसऱ्या प्रवेशांत तर महंमद हसीनेच्या रक्षणाची जबाबदारी गुलजारखांवर टाकतो. हें पाहून त्याच्या मूर्खपणाची कींवच वाटते.

प्रवेश ४ था केवळ प्रवेश ५ व्या प्र. ३ ऱ्या नंतर तयारी करण्याकरिता जो वेळ लागतो तो कसा तरी घालविता यावा या साठीच लिहिलेला आहे. प्र. ३ रा. व प्र. ५ वा. यांत योग्य ती काटछाट करून त्या दोहोंचा

एकच प्रवेश केला तर तो अधिक उठावदार होऊं शकेल व प्र. ४ थ्याची जरूर राहणार नाही. प्रवेश ६ वाहि तसाच. अंक २ ऱ्यांत कथानकाचें फक्त एकच काम झालें आणि तें म्हणजे हसीना शिवाजी महाराजावर अनुरक्त व्हावयाचें नाकारतें. या एका लहानशा गोष्टीसाठीं ५१ पृष्ठें खर्ची पडलीं आहेत.

अंक ३ रा मात्र त्यामानाने चांगलाच गतिमान् वाटतो. आपल्या कारस्थानाचे सर्व महत्वाचे डाव शंभूजीने या अंकांत टाकले आहेत. हसीनेला शिवाजी महाराजांच्या खुनासाठी प्रवृत्त करणें, सईबाई, सोयराबाई यांना हसीनाशिवाजीच्या भेटीच्या वेळी हाजर ठेवणें, महंमदला हसीनेच्या शीलाबद्दल पूर्णतः संशयित करून त्याच्याकडून हसीना व शिवाजी या दोघांच्याहि वधाची तयारी करविणें इ० गोष्टी केल्या आहेत. प्र. ५ वा मात्र निरर्थकच वाटतो. अंक ३ रा प्र. ६ हा नाटकांतील कथानकाचा परमोच्च बिंदू असून त्यानंतर लवकरच नाटकाचा शेवट झाला असल्यामुळे शेवट उठावदार वाटतो.

सारांश या नाटकांत विस्तरभिरुता अल्पांशानेहि पाळली गेली नाही. अनावश्यक भाग बराच आलेला आहे. आणि कथानक गतिमान् व उठावदार वाटत नाही.

शिवाजी महाराजांच्या तोंडीं इंग्रज व्यापाऱ्यासंबंधीं घातलेलें उद्गार व भविष्यकथन अतिरंजित वाटतें (पृ० ३७ व पृ. ४१) पृष्ठ १९ वर ' आपण स्वतः छत्रपती ही पदवी धारण करणार ' असें वाक्य घातलें आहे तेंहि युक्त वाटत नाही. पृष्ठ ३१ वरील ' खादीसारख्या जाड्या भरड्या वस्त्राचा ' उल्लेखहि नाटक ऐन असहकारितेच्या चळवळीच्या उत्कर्षाच्या काळीं लिहिलें यापेक्षा अधिक कांहीच सूचित करीत नाही.

स्वभावचित्रणाच्या दृष्टीने एकहि चित्र उठावदार वाटत नाही. शंभूजीचें कारस्थान अगदी शेवटपर्यंत यशस्वी होत जातें. व शिवाजी महाराजासारख्या राजकारणपटु व धूर्त व्यक्तीला शंभूजीचा यत्किंचितहि संशय येत नाही. शिवाजीच्या सेनानीनेहि त्याच्या स्पष्ट आज्ञेबाहेर वर्तन करावें आणि शिवाजीला एक स्त्री नजराणा म्हणून अर्पण करावी, या गोष्टी ऐति-

हासिक खऱ्या पण त्यामुळे शिवाजी महाराजांच्या कडक शिस्तीला व राजकारणपटुत्वाला कमीपणा येतो.

अंक १ ला प्र. २ ऱ्यांतील शिवाजी महाराजांची प्रजाहिततत्परता व आपल्या सैन्या संबंधीचें अगत्य व आस्था व शेवट त्यांचा नीति-विजय या गोष्टी खेरीज केल्यास अन्य कोणत्याहि गोष्टीची परिणामकारकता शिवाजी महाराजांच्या स्वभावचित्रणावरून कुणालाहि प्रतीत होत नाही. व्याख्यानाप्रमाणे त्यांचीं बऱ्याच ठिकाणचीं अप्रासंगिक व अनावश्यक भाषणें शंभूजीशी असतात तेव्हा क्षम्यतरी वाटतात. पण त्याच मासल्याची भाषणें अंक ३ रा. प्र. ६ वा यांत हसीनेशी बोलत असतांहि त्यांनीं केलीं आहेत, ती अनावश्यकच नव्हे तर रसापकर्षक वाटतात.

आबाजी, सईबाई, व सोयराबाई हीं पात्रें तर अगदीच निर्बुद्ध वाटतात. निष्ठेचाहि त्यांच्यांत अभावच वाटतो. कारण उत्कट निष्ठेचा अभाव त्याच्यांत असल्याखेरीज शंभूजीने त्यांना हवें तसें नाचविलें नसतें. आबाजी सोनदेवासारखा स्वराज्य स्थापनेच्या सुरुवातीस शिवाजीमहाराजाला मिळालेला सेनानी इतका बेशिस्त असावा किंवा शिवछत्रपतींच्या पत्नि एवढ्या थोर कर्तृत्वाच्या पतीच्या शीलाविषयीं साशंक व्हाव्यात या गोष्टी त्यांना शोभादायक खास नाहींत.

मुल्लाना अहंमद, थोडासा नैष्ठिक व स्वाभिमानी वाटतो. त्यामुळे नाटकांतील त्याचा केवळ थोडासाच संसार आटोपशीर पण त्याच्या शूर-त्वाला साजेसा वाटतो.

महंमदाचें व स्वतःचें वर्णन यथायोग्य रीतीने हसीनेनेंच केलें आहे. ती आबाजीला सांगते 'सरदारसाहेब, तुमची भीति विनाकारण आहे. ते स्वभावाने इतके समाधानी व शांत आहेत की आपण होऊन ते तसल्या भानगडींत कधीच पडणार नाहींत. माझा महाल हेंच त्यांचें जग. प्रेम आणि शृंगार या दोनच गोष्टी त्यांना माहित.' हसीनेंत धर्मप्रेम नाही व प्रेमाशिवाय अन्य कर्तव्याची जाणीव नाही. कर्तृत्वाचा लेशमात्रहि या दोघांत नाही. पण हसीना प्रेमापुरती तरी निष्ठावंत आहे हें पाहून थोडें समाधान वाटतें.

गुलजारखां तर या कथानकाला केवळ अनावश्यक असे बांडगुळ आहे. या पात्राबद्दल यत्किंचितदेखील सहानुभूति वाटत नाही. प्रसंग कोणताहि असो, अमीनेच्या अब्रुनाशाचा असो वा परकीय आक्रमणाचा असो, विनोदाशिवाय एक शब्द या गृहस्थाला बोलता येत नाही. अमीनाहि अगदीच सामान्य आहे. वैशिष्ट्य तिळमात्र नाही.

कर्तृत्व ज्याला दिलें आहे व ज्याच्यामुळे हे कथानक गतिमान झालें असें एकुलतें एक पात्र म्हणजे शंभूजी होय. पहिल्या अंकांत शिवाजी महाराजांना नीति भ्रष्ट करून खाली ओढण्याचा तो निश्चय करतो. त्याप्रमाणे त्याची पुढची सर्वच हालचाल असते. प्रत्येक पाऊल तो अतिशय धूर्ततेने टाकीत असतो व महाराजांना न कळत तो आबाजीला आपल्या कह्यांत घेतो. सईबाई सोयराबाईंना पाहिजे त्याप्रमाणे वागायला लावतो व शिवाजी महाराजांच्या शीलासंबंधीं साशंक बनवितो. हसीनेला व तिच्या नवऱ्यास शिवाजीचा खून करण्यास प्रवृत्त करतो. साराश या नाटकांतील प्रत्येक घटनेच्या पाठीमागें शंभूजीचें संचालन असतें. त्यांतहि अतिशयोक्ति किंवा असंभाव्यता यत्किंचित नाही. प्रत्येक घटना ती ज्याप्रमाणे तो जुळवित असतो ती साहजिक तशी घडेल असें वाटतें. त्यामुळे कोल्हटकराचा हा प्रतिनायक आपल्या इतर भावंडांप्रमाणे अतिशय चतुर, दीर्घसूत्री व नैसर्गिक वाटतो. 'शिवपाविश्यांत' एवढेंच काय तें एक स्वभावचित्र वाखाणण्यासारखं उतरलें आहे असें म्हटल्यास चुकीचें होणार नाही.

'शिवपाविञ्या' च्या कथानकांत वास्तविक विनोदाला स्थानच नाही. परंतु विनोदाशिवाय जणु काही नाटकच नव्हें अशी कल्पना असल्यामुळे की काय कांही सांगता येत नाही. परंतु गुलजारखां जबरदस्तीने या कथानकावर लादला आहे. कथानकाशी त्याचा यत्किंचितहि संबंध नाही असें म्हटल्यास हरकत नाही. कारण हसीनेच्या हातून जंबिया काढून घेण्याचें काम कोणीहि करूं शकला असता. विनोदहि अतिशय निकृष्ट दर्जाचा व रसापषक आहे. तारतम्य अल्पांशानेहि राखलेलें नाही. प्र. ३ ऱ्यांत तर या विनोदाची चीड येते.

संभाषणें चटकदार वाटत नाहींत. भाषा अगदींच सामान्य असून एखादी चांगली कल्पना अपवादानेच आढळते. संभाषणें व्याख्यानवजा लांबच्या लांब असून विषयनिष्ठ वाटत नाहींत. कित्येक ठिकाणीं असंबद्ध अशीं वाटतात. कोल्हटकरांचें गद्य अत्यंत सुंदर अशा कोट्यांनी बहरलेलें आढळावयाचें. पण 'शिवपावित्र्यांत' मात्र हा कोट्याधीश इतका गरीब झालेला दिसतो की अपवादाने सांपडणारी एकुलती एक कोटी कोणी प्रामुख्याने कोल्हटकरांच्या नांवाने लिहिलीं तर त्यांत कोल्हटकरांना नेमका कमीपणाच यावा.

' नुस्तें माझ्या देहाचें मातेरें होऊनच राहणार नाही. माझ्या देहाचें मातेरें आणि हातचें पोतेरें अशा सुंदर माता पितरांपासून तुमच्या संसाराचें खातेरें हेंच सुंदर अपत्य पैदा होईल. या वाक्यांतील अनुप्रास व कल्पना या दोन्हीहि गोष्टी कोल्हटकरांच्या कल्पनावैभवाला गालबोट लावण्यासारख्याच आहेत.

सारांश 'शिवपावित्र्यांत' कोल्हटकरांची प्रतिभा पूर्णत्वाने लोपली होती असें कुणी म्हटल्यास चुकीचें होणार नाही.



१२

‘श्रमसाफल्य’ व ‘मायाविवाह’

कोल्हटकरांचीं शेवटचीं दोन नाटकें

श्रमसाफल्य

१९२१ सालीं लिहिलेलें ‘शिवपावित्र्य’ रंगभूमीवर न येताच १९२४ सालीं ‘विविधज्ञानविस्तारांत’ प्रसिद्ध झालें. त्यानंतर १९२८ सालीं कोल्हट-करांनीं ‘श्रमसाफल्य’ आणि ‘मायाविवाह’ हीं दोन आनंदपर्यवसायि आणि शोकपर्यवसायि नाटकें लिहिलीं. ‘श्रमसाफल्य’ त्यांतील पहिलें होय. याहि नाटकाचा रंगभूमीवर येण्याचा योग जमला नाहीं. त्यामुळें तें १९२९ सालीं ‘यशवंत’ मासिकांत प्रसिद्ध झालें.

या नाटकाचा विशेष असा आहे कीं यांत कोल्हटकरांनीं स्वगत भाषणें अजिबात टाळलीं आहेत. ‘प्रयोगाच्या सोयीसाठीं यांतील कांहीं भाग वगळून अगर त्याचा संक्षेप करून त्यास सुटसुटीत रूप देतां येण्यासारखें आहे’ असें तात्यांनीच लिहून ठेवलें आहे.

‘श्रमसाफल्य’ या नांवावरून विषयाचा सहज बोध होण्यासारखा आहे. पांचव्या अंकांत नानासाहेबांनी ‘आज त्यांना प्राप्त झालेली सुस्थि-तीहि ‘कपाळीच्या रेषेपेक्षा मनगटाचा जोरच श्रेष्ठ’ या महामंत्राचा परिणाम आहे’ असें सांगितलें आहे. आणि तोच या नाटकाचा विषय आहे.

दादासाहेब इनामदार, यशवंतराव उर्फ बाळासाहेब, नानासाहेब, दिवाणजी, जयवंतराव, लता, मुक्ता आणि गणोबा हीं या नाटकांतील प्रमुख पात्रें आहेत. या शिवाय इतर शागीर्द, व्यापारी अशीं अगदी सामान्य पात्रें आलीं आहेत.

दादासाहेब व नानासाहेब हे दोघे सख्खे बंधु. यशवंतराव हा दादासाहेबांचा मुलगा. दिवाणजी, दादासाहेब इनामदारांचे कारभारी. जयवंतराव हा दिवाणजींच्या बहिणीचा मुलगा. लता ही दिवाणजींची उपवर कन्या. मुक्ता यशवतरावाच्या आईच्या आतेभावाची मुलगी. गणोबा हा दिवाणजींचा हरकाम्या नोकर असा या पात्रांचा परस्पर संबंध आहे.

दादासाहेब मोठे इनामदार. दिवाणजी नानासाहेबांना अपमानास्पद बोलले त्यामुळे ते घर सोडून चालते झाले आणि स्वतःच्या परीश्रमाने त्यानी अलोट संपत्ति मिळविली. कलकत्याला स्थाईक होऊन दक्षिणकर पेढी चालविली. नानासाहेब घर सोडून गेल्यानंतर दादासाहेबांच्या निरुद्योगीपणामुळे आणि विलासप्रियतेमुळे त्यानी इनामदारीच्या कामाकडे लक्ष पुरविलें नाही. तशात त्यांच्या विद्याव्यासंगाच्या आवडीमुळे त्यांना त्याकडे लक्षहि देतां आलें नाही. दादासाहेबांपेक्षा बाळासाहेब अधिक निरुद्योगी व विलासप्रिय. त्यामुळे सर्व कारभार दिवाणजींच्या हातीं राहिला. तशांत बाळासाहेबांची मुंज मोठ्या गाजावाजाने पार पडली. त्यामुळे दादासाहेबावर अतोनात कर्ज झालें. बाळासाहेबासाटी मोठ्या हुद्याच्या मुली येऊं लागल्या. पण तेवढ्यातच देणेदारांनी आपल्या देण्याची दादासाहेबाकडे निकड लावली.

दिवाणजींना कांहीं भूमिगत द्रव्य मिळालें असें त्यांनीं चोहोंकडे वर्तमान पसरविलें व बाळासाहेबांचें लग्न लतेशी करावयास तयार असल्यास संपूर्ण कर्जाची फड करून देतो असें दादासाहेबाशी बोलणे सुरूं केलें. आपल्या नोकराने, कारस्थानाच्या जोरावर, आपला कोंडमारा करून आपल्या पायरीला पाय लावण्याचा घाट घालावा ही गोष्ट त्यांना अपमानास्पद वाटली. सावकारांनी दादासाहेबाच्या घरीं धरणे धरलें अर्ध्या तासाची दादासाहेबांनी विचार करावयास फुरसत घेतली.

दिवाणजींची ठेव दक्षिणकर पेढींत असे. त्यामुळे नानासाहेबांना या कारस्थानाचा सुगावा लागला आणि घर सोडून ३५ वर्षें झाल्यावर याच सुमारास ते मुक्तेसह दादासाहेबाकडे आले आणि दादासाहेब आत्महत्येचा प्रयत्न करीत असता त्यांनीं तो प्रयत्न हाणून पाडला. सावकाराचें सर्व देणें चुकतें केलें. आपल्या खऱ्या नांवाने प्रगट न होता नानासाहेब सावकार

असें नांव धारण केलें. त्यांनी आपली ओळख फक्त दादासाहेबांना दिली. दिवाणजीला नोकरीवरून दूर केलें.

दादासाहेबांनाहि आठ दिवस सर्वांपासून दूर केलें आणि त्यांच्याकडून लेखनाचें काम करविलें. नानासाहेबांनी बाळासाहेबाचा खूपच खरपूस समाचार घेतला. त्याच्या ऐदीपणाबद्दल, विलासप्रियतेबद्दल आणि त्यामुळे त्याने आपल्या वडिलावर आणलेल्या आपत्तीबद्दल त्याची निर्भत्सना केली. मुक्तेच्या विवाहाकरितां आपण आलों आणि त्याकरितां आणलेला पैसा त्याना कर्जमुक्त करण्यासाठी खर्च केला. त्याची फेड आठ दिवसाच्या आंत झाली पाहिजे अशी अट घातली. बाबासाहेब व मुक्ता यांचें लहानपणापासून परस्परावर प्रेम असतें.

नानासाहेबांनी दिलेल्या या शहाने दिवाणजीच्या अंगाचा तिळपापड होतो. दिवाणजी आपल्या भाच्याच्या, जयवंताच्या, आईने ठेवलेल्या ठेवीचाहि अपहार करण्याची इच्छा करतो. या आठ दिवसांत अहोरात्र वहीखात्याचा पूर्ण जाच करण्याचें काम बाळासाहेब करतात. पण कीर्दीच्या वह्या दिवाणजी त्याला आधी देत नाही. मुक्तेच्या लग्नासाठी दीड लाख रुपये ठेवले असतात ते आपल्याला मिळावे व त्याच पैशाने बाळासाहेबांना कर्जमुक्त करण्याचें आश्वासन देऊन लतेचा व बाळासाहेबांचा विवाह घडवून आणावा असें दिवाणजी कारस्थान करतो व जयवंतरावाला मुक्तेचें प्रेम संपादन करण्याचा उपदेश करतो. लतेचें जयंवतावर व जयवंताचें लतेवर प्रेम असतें.

इकडे नानासाहेबहि बाळासाहेबाला ताळयावर आणण्याकरितां मुक्ता जयवंताला द्यावयाची व तिचें प्रेम जयवंतावर आहे असें भासवितात. व या कारस्थानांत मुक्तेला सामील करून घेतात.

जयवंत नाखुशीनेच या कारस्थानांत आला असतो. तो मोठ्या चातुर्याने दिवाणजींच्या वह्या मिळवितो व त्यांच्या आधाराने भूमिगत द्रव्य दुसरें कोणतेंहि नसून दिवाणजींनी दादासाहेबाच्या संपत्तींतून अपहार केलेला पैसा असतो. दिवाणजी सर्वांत अधिक या वह्यालाच भीत असतो. आणि

बाळासाहेब त्यांचीच तपासणी करीत असतात. तेव्हां त्या वह्याच जाळून टाकाव्या म्हणून कारस्थान करतो. शेवटीं त्याचें कारस्थान फसतें. आपल्या श्रमाने आठ दिवसाच्या आंत गेलेल्या पैशाचा शोध बाळासाहेब लावतो व कर्जमुक्त होतो. मुक्ता आणि बाळासाहेब, जयवंत आणि लता यांचे विवाह होतात. नानासाहेब आपली खरी ओळख देतात. असें थोडक्यांत हें कथानक आहे.

रहस्याची आवड, गुंतागुंतीचें कथानक हे या कथानकाचे विशेष आहेत. व्यक्तिचित्रणाच्या दृष्टीने एकूण एक व्यक्ति अगदी निर्जीव वाटतात. रहस्याच्या व गुंतागुंतीच्या कथानकाच्या रंगणांत सर्वच व्यक्ति फिरत असतात.

स्वगत भाषणांना फाटा देण्याचा प्रयत्न केल्यामुळे भाषणें लांब लांब झालीं आहेत व नाटकांत विस्तरभिरुता यत्किंचितहि राहिली नाही. भाषा अगदी सामान्य आहे. कल्पनेची चमक अगदी अपवादानेच आढळते.

गणोबा करवी अनेक गोष्टी त्यांनी करवून घेतल्या आहेत. त्यांत त्यांनी ओलेत्यांनी आंघोळ करीत असतां रंगभूमीवर येणें, हातांत कोलीत घेऊन प्रवेश करणें इ० गोष्टी रंगभूमीच्या दृष्टीनेहि मोठयाशा उच्च अभिरुचीच्या निदर्शक वाटत नाहींत. दिवाणजीची लतेशी झालेली कांहीं भाषणें सदभिरुचीला धरून वाटत नाहींत. ऐन आत्महत्येच्यावेळींच नानासाहेबांनी येणें (चोरून आलेले असल्यास न कळे) व जणु कांही दादासाहेब आत्महत्येसाठी अमक्याच ठिकाणी येणार हें त्यांना माहित असल्याप्रमाणे त्यांनी खुर्चीच्या आड लपून बसणें अशा प्रकारच्या कृत्रिम घटना अनेक आहेत.

नाट्यपूर्ण प्रसंग अभावानेच आढळतील. सारांश या नाटकाची मराठी वाचक प्रेक्षक वर्गाने जी उपेक्षा केली त्याबद्दल आश्चर्य वाटण्याचें कारण नाही. या नाटकाला प्रयोगक्षम करावयाचें झाल्यास त्याचें हातपाय तोडून त्याचा संक्षेप करणें अवघड काम आहे.

१३

‘ मायाविवाह ’

१९२८ सालीं लिहिलेलें दुसरें नाटक ‘मायाविवाह’ होय. याहि नाटकाचा फक्त एकच प्रयोग मुंबई साहित्य संघाने करून दाखविला. १९४६ पर्यंत तें नाटक हस्तलिखित म्हणूनच पडलें होतें. तें ‘युगवाणी’च्या तिजोड अंकांत १९४६ सालीं प्रसिद्ध झालें. (जून, जुलै, आगष्ट१९४६ च्या अंकांत) हें नाटक आपल्या दुसऱ्या इतर भावडांपेक्षा दुर्भागीच म्हटलें पाहिजे. कारण कोल्हटकरांच्या मृत्युनंतर एक तप लोटलें जाइपर्यंत त्याच्या प्रसिद्धीचा योग येऊं शकला नाही. मग रंगभूमीवर येण्याची गोष्ट तर दूरच राहिली. हें कोल्हटकरांचें शेवटचें नाटक शोकांतपर्यवसायि आहे. कोल्हटकरांनी लिहिलेलें खरोखरीने हें तिसरें शोकांतपर्यवसायि नाटक होय. पण ‘वीरतनय’ मागाहून सुखांत करण्यांत आल्यामुळे आता हें दुसरें शोकांतपर्यवसायि नाटक म्हणता येईल.

बाबासाहेबांना ललिता नांवाची एकुलती एक कन्या होती. पद्माकर बाबासाहेबांचे धाकटे बंधु. धंद्याने डॉक्टर. माधव हा बाबासाहेबांनी वाढविलेला व ललितेचा लहानपणापासूनचा सोबती. रंगनाथ हा पद्माकर व माधव यांचा सहाध्यायी. उनाडटप्पू व स्त्रियांच्या शीलावर घाला घालणारा. पद्मा परिचारिकेचें काम करीत असतां पद्माकराचें तिच्यावर प्रेम जडलें. पण तिच्या शीलावर घाला घालून रंगनाथाने तिला भ्रष्ट केली आणि त्यामुळे पद्माकराचा प्रेमभंग होऊन तो आमरण अविवाहित राहण्याचा निश्चय करतो. हीं या नाटकांतील प्रमुख पात्रें व कृष्णराव, राधाबाई हीं गौण पात्रें.

ललितेच्या अठराव्या वाढदिवसापर्यंत तिने आणि माधवाने कोणाशीहि कायमचा संबंध घडवून आणावयाचा नाही असा बाबासाहेबांनी

मृत्यूपत्राच्या पाकीटावर निर्बंध घातला असतो. त्यामुळें आत्यंतिक प्रेम असूनहि या बाबासाहेबांच्या आज्ञेप्रमाणे आपण वागलें पाहिजे. म्हणून माधव, उत्कट प्रेम असतांहि आपलें प्रेम ललितेजवळ व्यक्त करीत नाही. रंगनाथ, ललिता, माधव, पद्माकर यांना नाटकाच्या प्रयोगाला बोलावितो व ललितेवर मुद्दाम संकट आणवून त्या संकटांतून तिची सुटका करतो. उपकारबद्धतेमुळे कोणत्याप्रकारें आपण त्या उपकाराबद्दल उतराई व्हावें असा ती त्याला प्रश्न करते व त्याचें उत्तर मी स्वतः देईन असें म्हणून तो निघून जातो. पण जाण्यापूर्वी हा प्रसंग कुणाला कळवू नको अशी अट तिला तो घालतो.

त्यानंतर बरेच दिवस तो तिला भेटत नाही. त्यामुळे अधीर होऊन ललिता त्याला तीन पत्रें लिहिते. त्यांत ती बाबासाहेबांच्या मृत्युपत्राच्या वाचनाचा दिवस त्याला कळविते. त्याच दिवशीं तो ललितेच्या भेटीला येतो व मृत्युपत्राचें वाचन होण्यापूर्वी उपकाराबद्दल उतराई व्हावयास अधीर झालेल्या ललितेपुढे विवाहाची याचना करतो. मोठ्या चातुर्यानें आपल्या संबंधीं पद्माकर व माधव दोघेहि कसे पूर्वग्रहदूषित आहेत हेंहि सांगून ठेवतो व आपल्यावर ललितेच्या श्रीमंतीमुळे लग्नाला उत्सुक असल्याबद्दलचा आरोप येऊं नये म्हणून मृत्युपत्राच्या वाचनापूर्वीच मागणी घालतो. चातुर्यानें मृत्युपत्रवाचनाचेवेळीं व पद्माकर माधव यांच्या संभाषणाच्यावेळीं स्वतः हाजर राहण्याची व्यवस्था ललितेच्या खोलींत बसून करून घेतो.

मृत्युपत्राचें वाचन होतें. त्यात ललितेने माधवाशी विवाह करावा अशी सूचना असते. त्यामुळे बाबासाहेबांची सर्व संपत्ति ललितेला मिळावयाची असत. तसें न झाल्यास ललितेने माधवाच्या संमतीने विवाह केल्यास घर व ५० हजार रुपये मिळावयाचे व हेंहि न केल्यास फक्त तिला घरच केवळ तिच्या जीवमानभर मिळावयाचें असतें. या मृत्युपत्रामुळे ललिता चिडते. मृत्युपत्रांत आपल्या संबंधीं अविश्वास दाखविला असें तिला वाटतें. मृत्युपत्राप्रमाणे विवाहाचा निश्चयहि त्याच क्षणीं कळवावयाचा असतो. त्यामुळे ती माधवावर आपलें भगिनीप्रमाणें प्रेम आहे असें सांगतें. व रंगनाथाशी विवाह करण्याचा आपला विचार कळविते. अर्थात् या गोष्टीमुळे माधव तर अगदीच हताश होतो. पण रंगनाथाशी विवाह करण्याची संमति

देण्यांत ललितेचें हित नाही म्हणून त्या विवाहाला संमति देण्याचें नाकारतो. व आपल्यावर स्वार्थाचा आरोप येऊं नये म्हणून ललिता व बाबासाहेबा-कडून मिळालेली एक लक्षाची रक्कम यांना स्पर्श न करण्याची प्रतिज्ञा करतो. याचा इष्ट तो परिणाम ललितेवर होतो. व रंगनाथाला आपण लग्नाचे वचन दिलें आहे आणि त्याला तीन पत्रें लिहिली आहेत असें कळविते. तीं पत्रें हस्तगत केल्याशिवाय परतणार नाही पण तोपर्यंत त्याच्याशी लग्न न करण्याचें आश्वासन तो ललितेला मागतो.

हें सारें संभाषण रंगनाथाने ऐकिलेलें असतेंच. आता ललिता निर्धन झाली आहे. अशावेळीं लग्न केल्यानेच आपला शुद्ध हेतु शाबित होणार अशी तिला थाप देऊन व गांधर्वविवाह शास्त्रसंमत आहे असें तिला सांगून हंगामापर्यंत लग्न थाबविण्याचा तिचा विचार बदलवितो. त्याच रात्री गांधर्वपद्धतीने कुणालाहि न कळत आपला विवाह उरकवून घेण्याचें कारस्थान करतो. तीहि त्याला संमति देते. गांधर्वविवाह कायदेशीर आहे असें ललितेला वाटत असतें. त्यामुळे रंगनाथाचें कारस्थान व्यवस्थित पार पडतें. आणि त्यामुळे ती गरोदर राहते.

पद्मा रंगनाथाच्या टाळाटाळीला कंटाळते व पद्माकराची भेट घेते. आपण पद्माकराची वंचना केली नसून रंगनाथाच्या दुष्ट कारस्थानामुळे भ्रष्ट झाल्यामुळे तिला रंगनाथाशीच विवाह करणें कसें जरूर होतें हें सांगतें व त्याने लग्नाचें वचन दिले असून तो तें कसें पूर्ण करावयाचें टाळीत आहे हेंहि कळविते. पद्माकर रंगनाथाने ललितेवरहि कसे पाश टाकले आहेत याची हकीकत तिला सांगतो. व तेथे गेल्यास रंगनाथाची आपली भेट होऊं शकेल व ललितेलाहि कचाट्यांतून सोडविता येईल म्हणून ती ललि-तेकडे जाते. जातांना आत्मरक्षणाचें साधन म्हणून पद्माकर एक गुप्ती तिला बक्षिस देतो.

रंगनाथाचें आपल्यावर खरेखुरें प्रेम आहे म्हणून ललितेला मोठा विश्वास असतो. रंगनाथाला आपल्या गरोदरपणाची हकीकत ती कळविते. ललितेच्या घरून रंगनाथ परत निघाला असता तेथेच त्याची व पद्मेची भेट होतें व परत येण्याचें अभिवचन म्हणून ललितेची अंगठी तिला अपण करतो.

माधव मोठ्या युक्तीने तीस हजार रुपये देऊन रंगनाथाकडून ललितेचीं पत्रें मिळवितो. त्याचवेळीं रंगनाथ त्याला सांगतो 'ललितेजवळ असलेल्या माझ्या एका वस्तूच्या जोरावर आणखी सत्तर हजार काढीन. शिवाय तिच्याशी लग्न करण्याबद्दल परवानगी मिळवीन. इतकेंच नव्हे तर विनंती आणि मनधरणी तुजकडून करून घेईन.' मध्यंतरीच्या घटना माधवाला माहित नसल्यामुळे त्याचा त्याला कांहीच बोध होत नाही. पत्रें मिळालीं. आतां रंगनाथाच्या तावडीतून ललिता सुटली असें त्याला वाटतें.

माधव पत्रें घेऊन ललितेकडे येतो. तो तेथे तिने गुप्तपणें रंगनाथाशीं विवाह केल्याचे त्याला कळतें व त्याच्यापासून तिला गर्भधारणा झाल्याचेंहि कळतें. त्यामुळे रंगनाथाने दिलेल्या धमकावणीचा अर्थ त्याला कळतो. गांधर्वविवाह बेकायदा कसा आहे हें माधव तिला सांगतो व आतां रंगनाथाशी तिचा विवाह झाल्याखेरीज तिची सुटका नाही हें त्याला कळून येतें. ललितेला अजून रंगनाथाबद्दल विश्वास वाटतो. माधव रंगनाथाला विवाहास तयार करण्याच्याकामीं निघून जातो. तो गेल्यावर रंगनाथ तेथे येतो व आपलीं सर्व कारस्थानें तो ललितेला कळवितो. दुसऱ्या एका स्त्रीला आधी लग्नाचें वचन दिलें आहे. तिची समति असल्यास आपण दोघींशीहि लग्न करूं असें आश्वासन देतो व जातांना तेथे ठेवलेली गुप्ती ललिता आत्महत्या करील या सबबीवर तेथून घेऊन जातो. जिला वचन दिल्याचें रंगनाथ सांगतो ती स्त्री दुसरी कुणी नसून पद्माच आहे असें तिला कळतें. व पुरुष किती दुष्ट असूं शकतात याचा प्रत्यय तिला येतो. त्याचवेळीं पद्मा माधवची व पद्माकराची आठवण करून देते व त्यांची गोष्ट आपण ऐकिली नाही याबद्दल तिला पश्चात्ताप होतो.

रंगनाथ पद्मेला अंगठी परत मागतो व ती देत नाही असें पाहून बळजबरीने तिच्याकडून काढून घेतो. या झटापटींत तिच्या कपाळाला खोक पडते व ती बेशुद्ध होते. माधव तेथे येतो व त्याने ललितेशी विवाहाला तयार व्हावें म्हणून त्याची आर्जवें करतो. ७० हजार रुपये घेऊन लग्नास तयार असल्याचें रंगनाथ त्याला सांगतो व रुपयाची मागणी आगाऊ करतो. त्याला माधव तयार नसतो. पण रंगनाथाला विश्वास वाटावा म्हणून तो स्वतःचें मृत्युपत्र त्याच्या हवालीं करावयास तयार होतो व लग्न होताच

आपल्या सर्व इस्टेटीचें बक्षिसपत्रहि करून द्यावयास तयार होतो. पण त्यानेहि तो बंधत नाही असें पाहून ललितेची अपकीर्ति होऊं नये म्हणून त्याचा गळा दाबून प्राण घेण्याची धमकी देतो. ३० हजार रुपये परत घतो व रजिस्टर्ड विवाहाच्या नोटीसीवर सही घेतो. रंगनाथ माधवावर गुप्ती घेऊन चालून येतो व त्या झटापटींत माधवाच्या हातून रंगनाथ मारला जातो. त्यानंतर पद्मा तेथे येते व तिला तो प्रकार दिसतो. ती तांतडीने पद्माकराकडे येते.

खुनाच्या संशयाने पद्माकराला अटक होते. आपल्या प्रतिज्ञेला बाध न येऊं देता माधव ललितेशी लग्नाला तयार होतो. त्याप्रमाणे पद्माकराला अटक होण्यापूर्वीच लग्नाची नोटीस त्याने दिली असते. त्यानंतर माधवाची व पद्माकराची भेट होते व त्यात 'तिच्याशी लग्न केल्याने तिच्या घराण्याचें नाव राहणार' हा विवाहाच्या पाठीमागील आपला हेतु कळवितो. इकडे ललितेला माधवाशी आपला विवाह झाल्याचें समाधान वाटत असतें अशा वेळीं तो ललितेला पद्माकराची सुटका होणार असें सांगतो. कारण प्रत्यक्ष खुनी इसमच न्यायासनापुढे हजर राहणार असल्याचें कळवितो व ता खुनी इसम तो स्वतःच आहे असें तिला सांगतो. 'रंगनाथाने तुझ्याशी लग्न करावें या शर्तीवर बाबासाहेबांचें उरलेल सत्तर हजार रुपये आणि माझी सारी संपत्ति मृत्युपत्राने त्याला देण्यास व लग्नानतर त्याच्या हातून मरण्यासहि मी कबूल झालों होतों. पण त्याने त्याचें समाधान झालें नाही. लग्न न करितां केवळ माझा खून करूनच मृत्युपत्राच्या आधारें तावडतोब ती सारी दौलत पदरांत पाडून घेण्याच्या इराद्याने त्याने माझ्या अंगावर हात घातला आणि म्हणून मला निरुपायाने त्याला ठार मारावें लागलें.' असें तिला कळवितो. न्यायासनासमोर खुनाची कबुली दिल्यावर ललितेचें रहस्य सांगण्याची जरूर पडूं नये म्हणून त्याने आपल्याजवळ ज्यावर उतारा नाही असें विष बाळगिलें होते. न्यायासनासमोर हाजर होताच खुनाची कबुली देतो व न्यायालयांतच विष घेतो. शेवटीं ललितेच्या प्रेमाचे चार शब्द ऐकायला मिळाले, पद्माकराला पद्मेची प्राप्ति झाली या आनदांत प्राण सोडतो.

या कथानकांत अनेक रहस्यें आहेत हें तर स्पष्टच दिसण्यासारखें आहे. हरीहरशास्त्र्यानतर रंगनाथाइतका दुष्ट खलनायक कोल्हटकरांनी कधीच रंगविला नाही. कोल्हटकरांच्या एकाहि नाटकांत प्रत्यक्ष खून झालेला दाखविलेला नाही. ती गोष्ट या नाटकांत पाहावयास मिळते. कथानकांतील सर्वच घटना कृत्रिम व अशक्यप्राय आहेत. भाषा अत्यंत बोजड आहे.

ललितेसारखी तरुणी जगांत आढळेल किंवा नाही याबद्दल शंकाच वाटते. रंगनाथ स्वभावतःच असा दुष्ट असण्याचें कारणहि कळत नाही. नाटक वाचत असतां या नाटकांतील एकाहि पात्राबद्दल सहानुभूति वाटत नाही. नाही म्हणावयास माधवाचें स्वभावचित्र धीरोदात्त करण्याचा प्रयत्न केला आहे.पण त्यांत अतिशयोक्तीच फार दिसून येते. माधवाच्या कोटीला पोहोचलेला एखादा महात्मा जगांत असेल किंवा नाही याबद्दल शंकाच वाटते.

सारांश 'मायाविवाह' आपल्या आधीच्या भावंडाप्रमाणे रसिक मनाची पकड घ्यावयास असमर्थ आहे असें म्हटल्यावाचून राहवत नाही.



१४

नाटक आणि प्रयोगक्षमता

'All art is a collaboration' J. M. Synge.'

कोल्हटकरांनी एकदर १२ नाटकें लिहिलीं. त्यांपैकीं ४ नाटकें जवळजवळ रंगभूमीवर आलींच नाहींत. 'परिवर्तन' गंधर्व नाटक मंडळीला दिलें. पण त्या नाटकाचा प्रयोग मात्र कंपनीने कधीच केला नाही. 'शिवपाविज्य' कै. केशवराव भोसले याच्या ललितकलादर्श नाटक मंडळीला द्यावयाचें घाटत होतें. पण केशवराव भोसले यांच्या मृत्युमुळे तो योग कधीहि आला नाही व तें नाटक शेवटपर्यंत रंगभूमीवर आलें नाही. 'श्रमसाफल्य' व 'मायाविवाह' हीं दोन नाटकें कोणत्याहि नाटक मंडळीने प्रयोगाकरितां मागितलीं नाहींत. 'मायाविवाह' नाटक प्रसिद्ध होण्यापूर्वीच मुंबई साहित्य संघाने रंगभूमीवर आणलें. तेवढा एक प्रयोग सोडला तर तें पुनः कधीहि रंगभूमीवर आलें नाही. 'श्रमसाफल्या' च्या प्रयोगाची कोणी गोष्टदेखील काढली नाही.

बाकीचीं आठ नाटकें मात्र निरनिराळया प्रमुख नाटक मंडळयांनी रंगभूमीवर आणलीं.

या आठ नाटकांत 'वधूपरीक्षा' हेंच नाटक गद्य होतें. इतर सर्व नाटकें संगीत स्वरूपांत रंगभूमीवर आलीं. या नाटकांच्या प्रयोगांच्या यशापयशासंबंधी व तदनुषंगिक इतर गोष्टींचा विचार करण्यापूर्वी या प्रत्येक नाटकांत कोणत्या नटाने कोणती भूमिका त्यावेळी केली हें सांगणें जरूर आहे. कारण त्याचा उपयोग पुढील विवेचनासाठी व्हावयाचा आहे.

(१) **वीरतनय** — शूरसेन - **भाऊराव कोल्हटकर**, वीरसेन - **नारायणराव दडपे**, शुंभसेन - **चिंतोबा दिवे**-

कर. फत्तेसिंग – **काशीनाथपंत परचुरे.** बकुल-**बाबु गाडे** – कांही वर्षांनंतर **दिनकर कामण्णा.** शालिनी – **कृष्णराव गोरे,** मालिनी– **गणपतराव बोडस.**

(२) **मूकनायक** – विक्रांत – **कै. जोगळेकर,** शरच्चंद्र – **नारायण दडपे.** केयूर – **काका उर्फ नारायणबुवा मिरजकर.** प्रतोद – **गणपतराव बोडस.** विकंठ –**काशीनाथपंत परचुरे.** सरोजिनी – **कै. गोरे,** नंतर **बालगंधर्व.** रोहिणी – **चिंतोबा गुरव.** वेत्रिका – **रामभाऊ डबरी.**

(३) **गुप्तमंजूष** – मेघनाथ – **नारायणराव दडपे.** विलास – **कै. जोगळेकर,** शृंगी – **बोडस,** भृंगी – **पुरोहित.** वंचक – **चिंतोबा गुरव** कैलासनाथ-**काशीनाथपंत परचुरे.** नंदिनी – **रामा डबरी** नंतर **बालगंधर्व** सौदामिनी – **कृष्णराव गोरे.**

(४) **मतिविकार** – मनोहर– **कै. जोगळेकर,** आनंदराव- **चिंतोबा गुरव.** विहार – **बोडस,** हरीहरशास्त्री–**राजाराम पुरोहित.** चकोर – **बापू गाडे** सरस्वती– **बालगंधर्व** – चंद्रिका. **गुंडोबा वालावलकर**

(५) **प्रेमशोधन** – नंदन – **कै. जोगळेकर.** कंदन **बोडस.** विहंग– **चिंतोबा गुरव.** तडाग– **राजाराम पुरोहित.** मंदार – **काशिनाथपंत परचुरे.** इंदिरा – **बालगंधर्व,** मोहिनी – **रामा डबरी.**

ही पांच नाटकें किर्लोस्कर नाटक मंडळीने रंगभूमीवर प्रथम आणलीं. वरील पात्रांचीं नांवें किर्लोस्कर नाटक मंडळींतील नटांचीं आहेत. केशराव भोसलेदेखील 'मूकनायकां' तील सरोजिनीचें काम आपल्या मंडळींत करीत असत.

(६) वधूपरीक्षा— **महाराष्ट्र नाटक मंडळी** सुरवातीला गद्य —
धुरंधर–**अप्पा टिपणीस**, भार्गव–**चिंतामणराव कोल्हटकर**, कोतवाल – **रानडे**, श्रीपत–**श्रीधर कुळकर्णी**, प्रयाग पंडित – **पिंगळे**, पार्थिव – **त्रिंबकराव प्रधान**. त्रिवेणी–**पोतनीस**, यमुना–**वैशंपायन**, वाराणसी – **औंधकर**.
गंगू – **चौगुले**, म्हाळसा – **दप्तरदार**.

त्यानंतर

धुरंधर – **दाते**, पार्थिव–**अण्णा कारखानीस**, श्रीपती– **भाटे**, कोतवाल–**शिवरामपंत परांजपे**. त्रिवेणी – **भट**, गंगू – **त्रिंबक जोशी**.

संगीत स्वरूपांत **ललितकला दर्श नाटक मंडळीने** आणले त्यावेळी.
धुरंधर – **पेंढारकर**, भार्गव – **लोंढे**, कोतवाल – **शेटे**, त्रिवेणी – **माशेलकर**, यमुना – **कृष्णा अगरवाले**.

(७) **सहचारिणी** – आनंदराव – **बोडस**, विश्वास– **नारायणबुवा पंढरपूरकर**, वत्सला–**बालगंधर्व**, लक्ष्मी-**रानडे**. उषा – **मास्टर कृष्णराव**.

(८) **जन्मरहस्य**— उद्धव – **चिंतामणराव कोल्हटकर**, रघुनाथ–**कोल्हापुरे**, कल्याण – **दिनकर कामण्णा**, कांता – **दिनानाथ**, मालती – **शंकर**.

कोल्हटकरांनी योजिलेल्या भूमिका खालीलप्रमाणे होत्या.

उद्धव – **भडकमकर**, रघुनाथ – **मास्टर दिनानाथ**, मालती–**कोल्हापुरे** कांता-**सदाशिव** दशरथ—**कोल्हटकर**.

पण कंपनीत उलथापालथ झाल्यामुळे या नटांनी तीं कामें केलीं नाहींत.

वरील माहितीवरून मराठी रंगभूमीवर सर्वांत अधिक गाजलेल्या किर्लोस्कर, गंधर्व व बलवंत संगीत नाटक मंडळी या सारख्या संगीत नाटक मंडळ्यांनी व महाराष्ट्र नाटक मंडळी, भारत नाटक मंडळी या सारख्या विख्यात गद्य नाटक मंडळ्यांनी कोल्हटकरांचीं नाटकें रंगभूमीवर आणली हे दिसून येईल.

या सर्व नाटकांचे प्रयोग प्रस्तुत लेखकाला पाहावयास मिळाले नाहीत. याला 'वधूपरीक्षा' 'जन्मरहस्य' व 'मूकनायक' काय ती अपवादवजा ठरतील. 'वधूपरीक्षा' नाटकाचा ललितकलादर्श नाटक मंडळीने केलेला संगीत प्रयोग पाहिला. 'जन्मरहस्या'चा प्रयोग अगदीच लहानपणीं पाहिल्याचें आठवतें. त्यावेळी बलवंत संगीत नाटक मंडळी नागपूर येथील पूर्वीच्या राजाराम तुळशीराम थिएटरमध्यें आपले प्रयोग करीत होती. त्यानंतर त्याच थिएटरांत कांही वर्षांनी नटवर्य चाफेकर याच्या मालकीत असलेल्या किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा 'मूकनायकाचा' प्रयोग पाहिला. हे तीन अपवाद वगळले तर इतर नाटकाच्या प्रयोगाची कल्पना नाटक वाचून काय होऊं शकली असेल तीच. रा. के. ना. काळे म्हणतात त्या प्रमाणें नाटक वाचून मिळणारा रसास्वाद केवळ व्यक्तिनिष्ठ अनुभूतिच आहे यांत संशय नाही. अर्थात हें रसग्रहण भावनेपेक्षाहि बुद्धीवरच जास्त अवलंबून आहे. एखाद्या नाटकाच्या प्रयोगक्षमतेची कल्पना केवळ वाचनाने पूर्णत्वाने येऊं शकणार नाही. म्हणूनच एखाद्या नाटकाची प्रयोगक्षमता पडताळून पाहावयाची असल्यास कोणत्या गोष्टींचा विचार करावयाचा असतो,त्या प्रत्येक गोष्टीचे प्रयोगाच्या यशस्वितेंत सापेक्ष किती महत्व असतें याचा विचार थोडासा सूक्ष्मपणें करावयाचा आहे.

'एक नूर अदमी आणि दसनूर कपडा' अशी एक म्हण आहे. त्या म्हणी प्रमाणेच नाटकाची अक्षरशः गोष्ट आहे. नाटक हें प्रथम प्रायोगिक आणि नतर तो एक वाङ्मयप्रकार आहे. नाटकाला कालाच्या बंधनांतून मुक्त करण्यानें एकमेव साधन नाट्यवाङ्मय हेंच आहे. नाट्याची मूळ कल्पना प्रयोगांतूनच निर्माण झाली आहे. वाङ्मयदृष्ट्या नाटक उत्तम असूनहि ते प्रयोग दृष्टया यशस्वी होईलच असें हमखास

म्हणतां यावयाचें नाही. पण वाङ्मयिकदृष्ट्या उत्तम असलेलें नाटक प्रयोगदृष्ट्या अयशस्वी ठरलें तर विद्यमान वाचक प्रेक्षकाला त्याचें महत्व पटावयाच नाही. मग त्याच्या साहित्यिक महत्त्वमापनाचीं मूल्ये कांहीहि असोत.

एखाद्या नाटकाची प्रयोगक्षमता पडताळून पाहणें ही सामान्य गोष्ट नाही. एका विद्वान टीकाकाराने म्हटल्याप्रमाणे नाटक एक सामाईक भांडवलावर चालणारा धंदा आहे. या धंद्यांत नानाविध गोष्टींची जरूर आहे. नट, नाटककार, दिग्दर्शक, (प्रयोग निर्माता Regisseur or Producer) प्रेक्षक, रंगभूमीवर पडद्यामागे काम करणारा इतर नोकर वर्ग इ. व्यक्ति आणि नृत्य, संगीत, चित्र, शिल्प आदि कला यांची जरुर असते. त्याच्या परस्परानुकूल व परस्परांना पूरक अशा मदतीनेच प्रयोग यशस्वी होऊं शकतो.

L. A. G. Strong आपल्या ‘ Common sense about Drama’ ह्या ग्रंथांत म्हणतो ‘एखाद्या नाटकाचा प्रयोग करून दाखवावयाचा असल्यास परस्परापासून अत्यंत भिन्न अशा गोष्टी व परिस्थिति समोर उभ्या राहतात. प्रत्यक्ष नाटकाव्यतिरिक्त रंगपीठाचा आकार, प्रकाशाची सामग्री, प्रयोगासाठी उपलब्ध असलेला पैसा, रंगभूमीवर काम करणारे नोकर चाकर, नट, नटी आणि त्या प्रत्येकाची काम करण्याची विशिष्ट घाटणी आणि पद्धत इ० गोष्टी प्रयोगांत येतात. या सर्वांचा समन्वय घडवून आणून त्यांतून एक कलामूर्ति निर्माण करणें हेंच दिग्दर्शकाचें काम असतें.

‘प्रयोग समीक्षा’ या आपल्या लेखांत रा. के. ना. काळे यांनी हीच गोष्ट निराळ्या शद्बांत सांगितली आहे. ते म्हणतात, ‘प्रबंधाची प्रयोगानुकूलता ठरविणें हें जितकें महत्त्वाचे आहे तितकेंच तें कठीणहि आहे. वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील मूल्यांचा संघर्ष त्यांत येत असल्यामुळे त्यांचें स्वरूप बरेंचसें संकीर्ण आणि गुंतागुंतीचें बनतें. लेखकाचा आशय आणि प्रकटकांचें कौशल्य व समजूत, प्रकटकांचें प्रकटन आणि प्रेक्षकांची ग्रहणशक्ति व अभिरुची, प्रबंधाचा विषय आणि प्रचलित समजुती व कल्पना; तसेंच साहित्यमूल्यें व रंगमूल्यें यांमधील गुणपरिणामात्मक भेद इ. अनेक संघर्षांच्या संसिद्धींचा आढावा घेऊनच समीक्षकाला प्रबंधाची प्रयोगानुकूलता ठरविणें जरूर असतें.’

प्रयोगाच्या घटकांची वर दिलेली संख्या मोठी दिसत असली तरी या प्रत्येक घटकाचे महत्व इतर घटकांपेक्षां अल्पांशानेहि कमी मानतां येणार नाही. या प्रत्येक घटकाचें सहकार्यदेखील परस्परानुकूल व परस्पराला पूरक असें पाहिजे. एखाद्याचा एखादाहि विसंवादी सूर नाट्यप्रयोगाला घातक ठरावयाचा. या प्रत्येक घटकाचा उपयोगहि तारतम्यभावाने करावयाचा असतो. आणि या सर्व गोष्टी यथायोग्य जुळूनहि जर एखादें नाटक प्रयोग-दृष्ट्या यशस्वी होऊं शकलें नाही तर त्यानंतर तें केवळ छापील पृष्ठांतच दडून बसतें. प्रक्षकांकडून मानाचा जरीपटका त्याला कधीचं मिळूं शकत नाही. मग त्याची साहित्यमूल्यें कितीहि मोलाचीं असोत.

याच अनुरोधाने Allardyce Nicoll, Elizbeth Drew, आदि टीकाकारांनी नाटकाची व्याख्या केली आहे.

'संवाद ऐकावयास व रंगभूमीवर घडणाऱ्या नाट्यपूर्ण घटना पाहावयास बसलेल्या प्रेक्षकांसमोर नटांना प्रत्यक्षतः वठवून दाखविता येतील व त्यापासून प्रेक्षकांचें रंजन होऊं शकेल अशाप्रकारें जीवनासंबंधीच्या कल्पना ज्यांत प्रत्यक्ष व्यक्त केल्या जातात तें नाटक' अशी Allardyce Nicoll याने नाटकाची व्याख्या केली आहे (a) तर Elizabeth Drew यांनी 'रंगपीठाला आवश्यक अशा धोरणाला अनुसरून निर्माण केलेला आणि प्रत्यक्ष प्रयोगरूपाने दाखविलेला जीवनपट म्हणजे नाटक' असें म्हटलें आहे.(b)

---

[a] Drama is the art of expressing ideas about life in such a manner as to render that expression capable of interpretation by actors and likely to interest an audience assembled to hear the words and witness the action. Allardyce Nicoll.

[b] The creation and representation of life in terms of the theatre .... The art of drama is the presentation of life in the theatre. Elizabeth Drew, [Discovering Drama]

या व्याख्या नजरेसमोर ठेवल्या असतां **नाटककार, नट, प्रेक्षक,** व **दिग्दर्शक** हे नाटकांतील चार प्रमुख घटक आहेत असें दिसून येईल. या चार घटकांना **संगीत, चित्र** व **शिल्प** या तीन कलांचेंहि साह्य घ्यावें लागत असतें. नाट्यप्रयोग ही एक कलामूर्ति आहे अशी आपण कल्पना केल्यास **नट, नाटककार, प्रेक्षक, दिग्दर्शक, संगीत, शिल्प** व **चित्रकला** हे त्या मूर्तीचे अवयव आहेत असे म्हणता येईल. त्या मूर्तीची सुंदरता अवयवांच्या रेखीवपणापेक्षांहि त्यांच्या प्रमाणबद्धतेवर अवलंबून असते.

या चार घटकांपैकी **नाटककार** हा पहिला घटक म्हणतां येईल. प्रगत सम जांत तरी नाटक (नाट्यपाठ) हा कोणत्याहि नाट्यप्रयोगापूर्वी निर्माण होत असतो. या नाट्यपाठाच्या बाबतींत प्रायोगिकमूल्याच्यादृष्टीने एखादें नाटक उत्कृष्ट असेल पण त्याचें साहित्यमूल्य मात्र त्या मानाने अगदीच सामान्य असूं शकतें असें मानतात. पण ज्या नाटककाराला यशस्वी नाटककार व्हावयाचे असेल त्याने आपल्या कलाकृतीच्या निर्मिती-च्यावेळीं तें प्रथमतः प्रायोगिक आहे, नाटक हा शुद्ध वाङमयप्रकार नव्हें, याची आठवण ठेवणें आवश्यक आहे. आपली कलाकृति ही प्रयोग-रूपाने रंगभूमीवर यावयाची आहे, तेव्हा रंगभूमीवरील साधनें काय आहेत? आपल्या कल्पना रंगभूमीवर प्रत्यक्षांत वठवून दाखविता येतील किंवा नाही? या गोष्टींच्या धोरणानेच त्याने प्रसंग निर्माण करावयाचे असतात. लेखन आपल्या हातीं असलें तरी त्याचें प्रत्यक्ष चित्र नटांच्याद्वारें रंगभूमीवर यावयाचें असतें. आपण इच्छा करूं त्याच तोलाचे, समजूतदार, अभिनय-कुशल नट मिळतीलच ही गोष्ट कितपत शक्य आहे याचा त्याने विचार करावयाचा असतो. आणि त्यामुळे लेखन करतांना आपण काय म्हणतों ही गोष्ट स्पष्टपण मांडण्यावर तर त्याचा कटाक्ष असावाच पण त्याहिपेक्षा आपण जें म्हणतों ते किती उठावदारपणें म्हणतों या गोष्टीकडे त्याने अधिक लक्ष द्यावयास हवें. सामान्य व्यवहारांत व्यग्र असलेल्या प्रेक्षकांचें लक्ष चटकन वेधलें जाईल इतक्या आकर्षक घटनांची त्यांत योजना असावी. नाटकाचें रसग्रहण व परिणाम बुद्धीच्याद्वारें होण्यापेक्षा भावनेच्याद्वारेंच होत असतात. त्याचमुळे भावनोत्कटता हा नाटकाचा प्रधान गुण मानावा लागतो.

या गोष्टी आपण प्रत्यक्ष उदाहरणें देऊन स्पष्ट करूं म्हणजे मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. खाडीलकराच्या 'सत्वपरीक्षा' नाटकांतील एक प्रसंग आपण उदाहरणादाखल घेऊं. सभोवार लाडवाची रास पडली आहे. लाडक्या रोहीदासाचा प्राण भुकेने व्याकुळ झाला आहे. त्या लाडवांतील एका कणालाहि शिवल्याने हरीश्चंद, तारामती सत्वभ्रष्ट ठरण्याचा संभव असतो. अशावेळी तारामतीच्या जीवाला, भुकेने जीव कासावीस झालेल्या रोहिदासाकडे पाहून, किती यातना होत असतील ? रोहिदासासारखा भुकेने व्याकुळ असलेला जीव सामान्यतः आतुरतेने समोर पडलेल्या लाडवांचा घास आधाशीपणें तोंडात घालावयाचा. पण त्याहि परिस्थितीत तो आईला स्पष्ट सांगतो. 'आई, हे पहा माझं पोट मी फेकून दिलें.' ही घटना लहान अजाण मुलाच्या स्वभावधर्माच्या दृष्टीने पाहता अनपेक्षित आहे. पण तो प्रसंग नजरेसमोर आणा. म्हणजे या लहानशा चार पांच शद्वांच्या वाक्यांत सत्वनिष्ठतेमुळे कठार आणि अविचल बनलेल्या तारामतीच्या अंतःकरणाचाहि बंध फोडून दोन्हीं नेत्रांतून अश्रूंच्या नद्या वाहविण्याचें सामर्थ्य आहे हे दिसून येईल. या प्रसंगाने प्रेक्षकांच्याहि अंतःकरणाला पाझर फुटला तर नवल काय ? या प्रसगामुळे प्रेक्षकाच्या भावनेला हात घातला जातो. त्याच्या सामर्थ्याने आणि आकर्षकत्वाने त्याचें लक्ष चटकन वेधलें जाते आणि आपण काही तरी भव्य आणि उदात्त असा प्रसंग पाहत आहोंत असें त्याला वाटतें.

दुसरा प्रसंग तात्याच्या 'जन्मरहस्या'तील दाखविता येईल. उद्धवरावावरच नव्हे तर सर्व पुरुष जातीवरच रुष्ट झालेली कांता उद्धवरावांना फडाफडा बोलते. पण प्रमबलापुढे तिचा टिकाव लागत नाही. व शेवटी अगदी त्याच व्यक्तीपुढे दीनवाणे होऊन रघुनाथासाठी स्वतःच चांडाळकन्या व्हावयास तयार होते आणि म्हणते 'वाटेल तर मला चांडाळाला दत्तक द्या पण नानासाहेब माझी रघुनाथापासून ताटातूट करूं नका. मी काल उसनें धैर्य आणून आपल्या विचाराला बाह्यात्कारी संमति दिली खरी पण घरीं गेल्यावर मला सगळें जग शून्य वाटूं लागले. रघुनाथाचा सहवास नसेल तर जगण्यांत काय अर्थ ?'

सारांश नाटककाराला नाटक लिहितांना प्रसंगांची निवड भावनोत्कट व नाट्यपूर्ण अशी करावयास हवी. ही गोष्ट तो जितक्या कमी साधनात, जास्तींत जास्त उठावदारपणें करून दाखवील तितकी त्या नाट्यकृतीची परिणामकारकता वाढेल व यश निश्चित होईल. पण हे भावनोत्कट प्रसंग कार्यकारणभावाने संबद्ध असल्याखेरीज त्या प्रसंगांत उठावदारपणा येऊं शकणार नाही. ही गोष्ट निरनिराळे नाटककार निरनिराळ्या प्रकारच्या तंत्राने साधतात. Ibsen आदि आधुनिक नाटककार कथानकातील व्यक्तींचा सर्वच जीवनपट रंगभूमीवर दाखवित नाहींत. मनाशी एक घटना निश्चित करतात व ती उठावदारपणें मांडतात. अनेक घटना आधी घडून गेलेल्या असतात. आणि त्या घटनांचा परिणाम तेवढाच आपल्याला रंगभूमीवर पाहावयास मिळतो. 'Doll's house' मध्ये आपल्या पतीचा जीव वाचविण्याच्या उच्च हेतूने, आपल्या पित्याच्या मरणानंतर दोनच दिवसांनी, नोराने बनावट सही केलेली असते. व त्या एका चुकीचा परिणाम भूतकाळांतील एकेका घटनेवरील पडदा दूर सारला जात जात शेवटच्या गृहत्यागाच्या घटनेंत होत असतो. त्यामुळे नाटकाचें शेवटचें पर्यवसान उठावदार तर आहेच पण कार्यकारणभावहि त्यांत पुरेपूर दिसून येतो. कथानक गतिमान होते. व शेवटहि स्वाभाविक व अपरिहार्य असा वाटतो. पण यामुळे प्रायोगिक यशाला एका विशिष्ट प्रकारच्या तंत्राचीच जरूर आहे असें समजण्याचें कारण नाही. तंत्र कोणतेंहि असो प्रसंगाची मांडणी कार्यकारणभावपूर्ण व भावनोत्कट असली म्हणजे प्रायोगिक यश निश्चयाने प्राप्त होतेंच.

प्रतिभाशाली नाटककार प्रेक्षकांना आपल्याकडे कसे ओढून घेतात याची दोन उदाहरणें आपण पाहूं. खाडीलकर कलादृष्ट्या उत्कृष्ट नाटककार असले तरी त्यांची सर्वकला त्यांच्या तत्वप्रतिपादनाने संपूर्णतः व्यापिली आहे. पण आपलें हें तत्वज्ञान प्रेक्षकाच्या गळीं उतरविण्याचें त्याचें कसब काय आहे? आपल्या प्रभावी तत्वप्रतिपादक मूळकथानकांच्या जोडीला, मूळकथानकाला यत्किंचितहि मागे न टाकता, खालच्या अभिरुचीच्या व संस्काराच्या प्रेक्षकांना आवडतील अशी त्यांनी विनोदी पात्रें निर्माण केलीं. कीचकाच्या मूळकथानकाच्या जोडीला त्यांनी सत्ताधीशापुढे गोटासाठी वाटेल तीं कामे करावयास तयार असणाऱ्या वर्गातील पात्रें निर्माण केलीं. प्रेक्षकांच्या

मनांत अशा लोकांबद्दल उपहासबुद्धि निर्माण केली आणि सामान्य प्रेक्षकाची त्या मार्गाने करमणूकहि केली.

गडकऱ्यांची तर याहिपेक्षा विलक्षण किमया आहे. लक्षाधीशाची मुलगी सिंधू आपल्या तान्ह्या अर्भकाला पुरेसें दूधहि देऊं शकत नाही. लहानसें अर्भक तें. आशाळभूताप्रमाणे सिंधु दळत असलेल्या पीठाकडे ते पाहतें. मातेचें हृदय तें. भडभडून येतें. आणि त्या लहानशा अर्भकाला जणुं काही आपल्या परिस्थितीचें ज्ञान आहे अशा समजुतीने म्हणतें 'असा हट्ट करूं नये. मागितल्यावेळीं दूध मिळावयाचे दिवस राजा, आतां आपले नाहींत रे! आपल्या लेखी गोकूळीच्या गोठणी ओस पडल्या. देवा, लक्ष्मी-नारायणा, 'कुबेर तुझा भांडारी, आम्हा फिरविसी दारोदारी, यांत पुरुषार्थ,' पण तुझ्याकडे काय दोष? बाळ, अश्वत्थाम्याला त्याच्या आईने पीठपाणी कालवून देऊन त्याची दुधाची तहान कशी तरी भागविली. पण बाळ आपलीं नशीबं अगदीच पांगळीं आहेत. यांतल्या चिमूटभर पिठावरसुद्धां आपली सत्ता नाही. तें लोकांचें आहे त्या पिठापाण्याचा ओघळ तुझ्या तोंडावर पाहिला तर राजसा, तारामतीचा रोहिदास तुला हसून हिणावयाचा नाही का?'

प्रसंग असा आहे की तो पाहून कोणाच्याहि हृदयांत कालवाकालव झालीच पाहिजे. पण आपली परिस्थिति वर्णन करतांना पौराणिक कथांतील अत्यंत उचित व समर्पक अशा कथांची आठवण या प्रसंगाने काढून व त्या परिस्थितीशी आपल्या परिस्थितीची तुलना करून बहुजनसमाजाच्या अंतःकरणालाहि पीळ पाडला आहे. 'राजसंन्यासांत' तर अशा प्रसंगांची लयलूट आहे. हिरोजी येसूबाईचें रक्षण करीत असतां स्वतःचा प्राण देतो. येसूबाई कृतज्ञतेने आपल्या इमानी सेवकाच्या पाया पडते. हें पाहून साबाजी गद्गद होऊन म्हणतो 'तरीच जन्मा यावें, ईश्वर ईश्वराचें व्हावें.' अशा गडकऱ्यांच्या अपूर्व चातुर्यामुळे त्यांच्या नाटकांतील कितीतरी घटनांना अपूर्व अशी परिणामकारकता आली आहे.

पण एवढ्यानेंच भागतें असें मात्र नव्हे. ज्या प्रेक्षकवर्गासमोर व ज्या रंगभूमीवर तें नाटक प्रत्यक्ष वठवून दाखवावयाचें असते त्याचाहि विचार त्याला अवश्य करावा लागतो. प्रेक्षक प्रेक्षणापलीकडे

प्रत्यक्षतः दुसरें कांहीच काम करतांना दिसत नसला तरी त्याची सत्ता मात्र एखाद्या चक्रवर्ति महाराजाप्रमाणे या सर्व क्षेत्रावर चालत असते. प्रेक्षक निरनिराळ्या स्वभावाचा, प्रकृतीचा, आवडीनिवडीचा असतो. आबाल-वृद्ध त्यात समाविष्ट असतात. त्यांच्या आवडीनिवडी सारख्या बदलत असतात. अपेक्षा सारख्या वाढत असतात. अशावेळी कोणत्याप्रकारचा, कोणत्या विशिष्ट गुणांचा व दर्जाचा तो असावा अशी अपेक्षाहि करणे कठीण. यामुळेंच Sir Walter Scott, George Gean Nathan आदि पाश्चात्य टीकाकार 'प्रेक्षकांना संतुष्ट करण्यांत आनंद मानण्याइतकें प्रेक्षकांचें महत्व नाही' असे प्रतिपादतात. परंतु हें तितकेसें बरोबर नाही. नाटक आणि प्रेक्षक यांचे संबंध अत्यंत गुंतागुंतीचे आहेत. त्यांची सहजासहजा उकल करून दाखवितां येणें शक्य नाही.

Ibsen संबंधी बोलतांना Barret H Clark म्हणतो 'प्रेक्षकांना आपल्या मताचे बनविण्यापेक्षा त्यांच्या भावनेला हात घालून त्यांना कार्य-प्रवृत्त करण्यांतच आपलें कौशल्य खर्चावे असें त्याला वाटत असे. वाईट अभिरुचीच्या प्रेक्षकांमुळे वाईट नाटकें पुढें येतात व वाईट नाटकांमुळे प्रेक्षकांची अभिरुची बिघडते, हेंहि अनुभवाने पटलेलें सत्य आहे. अर्थात् नाटक आणि प्रेक्षक यांचा उपेक्षा करण्यासारखा संबंध खास नाही.

Elizabeth Drew म्हणते 'कवि किंवा चित्रकार आपली कलाकृति निर्माण करतांना रसिकांना विसरूं शकतात. कारण त्यांची कलाकृति ते स्वतःच निर्माण करीत असतात. त्यांना पाहिजे त्या निवडक रसिकांनी

He was not so much interested in converting his audience as he was in moving them by arousing their emotions. 'Study of the modern Drama' by Barret H. clark)

(2) The poet and the painter can forget the multitude as they create their work. They can deli-

(पुढे चालू)

त्यांच्या कलाकृतीचें कौतुक केलें असताहि त्यांचें समाधान होऊं शकतें. पण नाटककाराचें तसें नाही. रंगभूमीच्याद्वारां आपल्या विशिष्ट दृष्टिकोनांतून त्यानें निर्माण केलेलें मानवीजीवनाचें चित्र दाखविणारा तो कलावन्त आहे. त्यामुळे आपल्या या समाजजीवनाच्या रंगभूमीवरील चित्रांमुळे लोक संतुष्ट व्हावे ही त्याची इच्छा असते.

Allardyce Nicoll तर याहि पुढे जातो. तो म्हणतो नाटकाचें स्वरूप आणि त्यांतील विवेचन या गोष्टी सरतेशेवटी ज्या प्रेक्षकांसमोर नाट्यप्रयोग व्हावयाचा त्या प्रेक्षकांवर अवलंबून असतात. नाटकाच्या क्षेत्रांत अमूलाग्र स्वतंत्र अशा बुद्धिचातुर्यापेक्षां तत्कालीन एकंदर सामाजिक वातावरणालाच जास्त महत्व असतें. नाटकाला लागू असणारे कायदे त्याच्या चाहत्या वर्गानेच करावयाचे हा सिद्धांत बहुशः कधीच मोडल्या जात नाही.

'The Dramas' laws the dramas' patron gives,
For we, that live to please, must please to live.'

Dryden.

Ashley Dukes या ग्रंथकाराने देखील या बाबत अतिशय महत्वाचे असे विचार व्यक्त केले आहेत.

सारांश प्रेक्षक हा एकपरीने नाट्य प्रयोगावर आपल्या केवळ उपस्थितीने सत्ता गाजविणारा सार्वभौम राजा आहे. पण तो सार्वभौम अनियंत्रित नाही. इंग्रजी राजाप्रमाणे एकाप्रकारें तो वैधिक नियमानें बांधला

berately aim to please an audience though fit and be content if they succeed in dong so. Not so the play-wright. Because he is an artist. He longs to illiuminate life with an intense individual vision. Because his medinm is the theatre he must do this in such a way that it wins an immediate popular response.

'Diseovering Drama' by Elizabeth Drew.

गेलेला असा राजा आहे. त्यावर सत्ता विधिमंडळाची आहे. आणि त्या विधिमंडळाचा नायक मुख्य प्रधान आहे. नाटकाच्या राज्यांत हें प्रधानपद प्रथितयश आणि नवनवोन्मेषशाली अशी प्रतिभाशक्ति ज्याच्या जवळ असते अशा नाटककारालाच प्राप्त होत असत. असा जबर नेता कोणी उरला नाही म्हणजे प्रेक्षक हाच एक सर्वसत्ताधीश होऊन बसतो.

नाटक हे रंगभूमीवर प्रेक्षकांसमोर दाखविल्या जातें. प्रेक्षक रंजनाने वश होऊं शकतात. प्रेक्षकासमोर जी कथा प्रयोगरूपाने सांगावयाची, त्यातून जे तत्वप्रतिपादन करावयाचे तें देखील रंजन करून, कांहीं प्रमाणांत प्रेक्षकांच्या आवडीनिवडीशी समरस होऊन, त्यांच्यासारखें होऊन, त्यांना विश्वासांत घेऊन, जणु काही प्रेक्षक हा मालक असून नाटककार हा त्याचा गुलाम आहे आणि या गुलामाचें जीवन मालकाचा अनुनय साधण्यांतच साठलेलें आहे. नाटककाराला शिक्षक मानावयाचें असलें तरी रंजन, अनुनय याच मार्गाने त्याला आपल्या शिष्याला एकेक गोष्ट शिकवावी लागेल.

अर्थात् ज्यामुळे प्रेक्षक मुळातच बिथरून जाईल, नाराज होईल, अशी कोणतीहि गोष्ट नाटककाराला करता येणार नाही. म्हणूनच नाटककार हातीं छडी घेऊन समाजाचा शिक्षक होऊं शकत नाही. प्रचाराच्याकामीं नाटकाचा उपयोग करणारांनादेखील रंजनाच्या द्वारेंच समाजाला शिकवण द्यावयाची असते. बहुजनसमाजाला रुचणार नाहीं अशा गोष्टींचा प्रचार नाटकांतून उघड करणे धोक्याचें आहे. म्हणूनच आपल्याला अनुकूल अशी समाज परिस्थिति नाटककार निर्माण करूं शकत नाही. पण अशी अनुकूल परिस्थिति निर्माण झाली तर तिचा भरपूर उपयोग मात्र तो करून घेऊं शकतो. वर निर्दिष्ट केलेले सिद्धांत उदाहरणाने आपल्याला अधिक स्पष्ट करता येतील.

आपण इब्सेनच्या 'Doll's House'चें उदाहरण घेऊं. या नाटकात त्यान आपल्या घरादाराला, मुलाबाळाला सोडून आपल्या पतीचें घर टाकून जाणारी क्रांतिकारक स्त्री नायिका निर्माण केली आहे. Nora च्या या निर्मितीने पाश्चात्य समाजांत त्यावेळीं अतिशय खळबळ उडवून दिली होती असे तत्कालीन इतिहासावरून दिसतें. कांहींना Nora चा हा गृहत्याग बरा

न वाटल्यामुळे त्या नाटकाचें रूपांतर करतांना 'घराबाहेर' मधील नायिके· प्रमाणे मातेचें कर्तव्य पार पाडण्याकरितां ती आपल्या मुलांकरितां परतते असें दाखविल्याचे इब्सनेच्या चारित्रावरून दिसून येतें. अशा नऱ्हेचा बदल इतरांनी करण्यापक्षा आपणच तो केलेला बरा असें वाटून जर्मनींतील प्रेक्षकांच्या सोईकरितां स्वतः इब्सेनलाच तो करून द्यावा लागला. He preferred, as he said to commint the outrage himself rather than leave his work to the tender mercies of the adoptators असें William Archer आर्चर म्हणतो, 'मी आनंदी होत्यें. सुखी नव्हतें'. असें आपल्या पतीला स्पष्ट सांगणारी नोरा Ibsen ने कशी निर्माण केली ! समाजाला धक्का देणारा हा तिचा शेवटचा प्रवेश क्षणभर विसरूं आणि त्या पूर्वीचें Nora चें चरित्र आपण पाहूं, आपल्याला काय दिसतें ? अत्यंत आनंदी, खेळाडू, पतिपरायण, पति· पुत्रांच्या सुखापुढे आपलें स्वतःचें सुख तुच्छ लेखणारी, अत्यंत प्रेमळ अशी आदर्श पत्नि त्यांत आपल्याला दिसतें ना ? अशी सहचारिणी आपल्याला लाभली तर आपण सुखाच्या शिखरावर राहूं असें कुणालाहि वाटतें ना ? या पात्रासंबंधी आपल्या मनांत प्रेम, आदर जिव्हाळा उत्पन्न होतो ना ! अशा अत्यंत प्रेमळ स्त्रीचा आपल्या प्रतिष्ठेसाठी तिचा नवरा हृदयभेदक असा निरोध करतो. मग Nora तरी काय करणार ! 'असल्या माणसाच्या सहवासांत कोणती स्त्री राहण्यास तयार होईल ?' असें त्याचमुळे आपल्याला वाटतें. सारांश Nora च्या जीवनांतील हा क्रांतिकारक शेवट करण्यापूर्वी Ibsen ने प्रेक्षकांचा बेमालूम अनुनय केला. रंजन केलें. त्यांना विश्वासांत घेतलें.

अनुकूल सामाजिक परिस्थिति निर्माण झाली असतां नाटककार त्या परिस्थितीचा भरपूर उपयोग करून घेतो या दुसऱ्या सिद्धांच्या स्पष्टीकरणार्थ आपण खाडीलकरांच्या 'भाऊबंदकी' 'कीचकवध' 'कांचनगडची मोहना' आदि नाटकांचें उदाहरण घेऊं. विसाव्या शतकांतील पहिल्या दशकांतील राजकीय वातावरण नजरेसमोर आणा. हें कार्य वीर सावरकर आदि क्रांतीकारकांनी, लोकमान्य टिळकासारख्या जहाल पुढाऱ्यांनी आणि Lord Curzon सारख्या उन्मत्त अधिकाऱ्यांनी केलें. ही राजकीय

जागृति आणि प्रक्षोभ निर्माण करण्याचें कार्य राजकीय पुढाऱ्यांनी केले. पण ही परिस्थिति निर्माण होताच त्या परिस्थितीचा पुरेपूर फायदा मात्र खाडीलकरांनी घेतला. स्वदेशाभिमानाने ओतप्रोत भरलेलीं, परकीयासंबंधं असंतोष फैलावणारीं अशीं त्यांचीं नाटकें रंजनाचें तंत्र सांभाळून आणि कलात्मक अविष्कारानेच पुढें आली असतांहि सरकारच्या नजरला आलीं आणि 'कीचकवधाला' बंदी झाली. 'कीचकवध' 'भाऊबंदकी' यात प्रेक्षकांचे रंजन आहे. अनुनय आहे. पण परिणाम मात्र प्रक्षोभक आहे.

प्रेक्षक वर्ग आणि त्यांची अभिरुची ही एखाद्या निर्जिव वस्तूप्रमाणे निश्चल नाही. त्यामुळे विद्यमान बहुजनसमाजाला कोणतें नाटक आवडेल हें निश्चयानें सांगता येणें कठीण आहे. जनमत हे आज अनेक मार्गांनी तयार केलें जातें. वर्तमानपत्रें, दूरध्वनिक्षेपक. जाहिराती इत्यादि आधुनिक मार्ग सर्वांना माहित आहेतच. या मार्गांनेच बहुजन समाजाचें मत आधीच तयार केल्या जातें. दिवसभऱ्याच्या कष्टाने कंटाळलेल्या प्रेक्षकांच्या मनावर या प्रचाराचा साहजिकच परिणाम होतो. कित्येकदा नाटकापेक्षा त्या नाटकात काम करण्याऱ्या नटनटींच्या नांवावरच तो इतका भाळतो कीं त्याला अन्य गोष्टींकडे लक्ष द्यावयासहि वेळ नसतो. आणि या सर्व अडचणीमुळे नाटकाची वास्तविक योग्यता पडताळून पाहण्याचें भानहि त्याला राहत नाही.

कित्येकदा प्रयोगक्षमता पडताळून पाहण्याचा मार्गात नाट्यव्यवसायिकांचीहि मोठी धोंड असते. एखादें नवीन नाटक धंदेवाईकांपुढे ठेवा की त्यांच्या मनाची अगदी द्विधा स्थिति होत असते. नाटक तर चांगलें आहे. पण त्याला पैसा मिळेल किंवा नाही ? या शंकाकुशंकाच्या द्वंद्वांत चांगलेंहि नाटक नक्की घेतल्या जात नाही; आणि नाटक प्रयोगक्षम असलें तर अन्य मार्गाने त्या नाटकाला आपले महत्व सिद्ध करावें लागतें. नाटकाचा धंदा करणाऱ्या व्यक्तींच्या पुढे पैसा मिळेल किंवा नाही हाच प्रश्न प्रामुख्यानें असल्यामुळे चांगल्या वाईटाची निवड करण्याचा त्यांच्या पुढे प्रश्नच येत नाही.

उदाहरणच द्यावयाचें झाल्यास अत्र्याच्या 'घराबाहेर' नाटकाचें देतां येईल. ते नाटक बालगंधर्वांना आवडले होतें. परंतु त्यांच्या मनाला या नाटकांतील नावात सनातनी हिंदु मनाला अशुभ वाटेल अशी छटा दिसली आणि गंधर्वांनी ते रंगभूमीवर आणले नाही. 'अत्र्यांच्या 'घराबाहेर' व 'उद्याचा संसार' या नाटकांचे प्रयोग गंधर्व किंवा ललितकलादर्श नाटक मंडळ्यानी केले असते तर अत्र्याच्या प्रतिभेचा अधिक सुंदर विकास झाला असता' असें खांडेकर म्हणतात. 'नव्या काळाची जाणीव उत्कर्षाप्रत पोहोचलेल्या या नाटक मंडळ्याना नव्हती' असे जे त्यांचें म्हणणें आहे ते अगदी खरें वाटतें.

यावरून नाटकाचें यशापयश व गुण हे सर्वस्वी प्रेक्षकाच्या आवडीनिवडी व अभिरुची यांच्यावरच अवलंबून आहे असें म्हणता येईल काय ? 'नाही.' हें त्याचें उत्तर आपण मागे दिलेंच आहे. प्रतिभाशाली नाटककार प्रेक्षकाना प्रयत्नानें वळवून घेतोच व आपल्याला पाहिजे तशी उच्च अभिरुची तो त्याच्यात निर्माण करतो. Shaw, Ibsen, ही पाश्चात्य नाटककारांचीं उदाहरणें तर जाऊच द्या. पण आपल्या रंगभूमीवरील खाडीलकरांचें उदाहरण ताजें आहे. एका बाजूनें संगीत नाटकाची लोकप्रियता भरभराटीस असता त्यांनीं आपलीं गद्य नाटकें मराठी रंगभूमीवर गाजविलींच व प्रेक्षकांनीहि त्यांचें अतिप्रियतेनें स्वागत केलें. पण हें भाग्य सामान्य नाटककाराचें नव्हें. सामान्य नाटककाराला प्रेक्षकांचा अनुनय करूनच यश मिळवावें लागेल.

Eric Capon हा रशियन नाट्यशास्त्रज्ञ रशियन प्रेक्षकांना रशियन नाटकें आपल्या जीवनाशी संबद्ध असतात अशी त्यांची खात्री असल्यामुळेच नाट्यप्रयोग आणि रंगभूमि यासंबंधी त्याना जिव्हाळा वाटतो हे त्या रंगभूमीच्या उत्कर्षाचें कारण सांगतो. नुकत्याच होऊन गेलेल्या महान् युद्धाच्या कालांतदेखील रशियन लोकानी व राष्ट्रानें आपली रंगभूमि जिवंत ठेवण्याचा आटोकाट प्रयत्न केला. एवढेंच नव्हें तर प्रत्यक्ष युद्धभूमीवरदेखील तिला राबविलें. सारांश नाटककार आणि प्रेक्षक वा बहुजनसमाज याचे संबंध इतके जिव्हाळ्याचे आहेत.

नाटक लिहिणारा साहित्यिक आणि नाटक पाहणारा प्रेक्षक यांच्या दृष्टीने आपण नाटकांच्या प्रयोगक्षमतेचा आतापर्यंत विचार केला. पण हे नाटक प्रत्यक्ष रंगभूमीवर कोण वठवून दाखवितो ? **नट.** पण नटांसहित रंगभूमीवरील इतर कलानाहि प्रयोगाच्याकामी उपयोजण्याचें महत्वाचें काम **दिग्दर्शक** करीत असतो. संगीत, शिल्प चित्र आदि कला कोणत्या प्रकारे, कोणत्या प्रमाणात, कुठे आणि कशाकरितां उपयोगात आणावयाच्या हे ठरविण्याचे काम दिग्दर्शकाचे. आणि त्या वातावरणात नाट्यकृति प्रयोगरूपाने वठवून दाखविण्याचे काम नटाचें. अर्थात आम्ही आधीच सांगितल्य प्रमाणे याहि दोन घटकांचे कार्य अतिशय महत्वाचें आहे.

J. E. Marriot यानी याबाबत अतिशय मोलाचे असे विचार व्यक्त केले आहेत. नाटककाराची कला ही व्यक्तींच्या द्वारे प्रगट केली जाते. पण हे साधन सतत शुद्ध व कायमस्वरूपाचे राहूच शकत नाही. त्यामुळे या साधनातील अल्पशा उणिवेमुळे अगर दोषामुळे चांगल्या नाटकाच्या प्रयोगाची यशस्विताहि नष्ट होण्याचा संभव असतो. एखाद्या उत्कृष्ट नटाला स्वतःचें उत्कृष्ट अभिनयनैपुण्य दाखविण्याची उबळ येईल आणि एखाद्या प्रवेशात प्रयोगाची हानि करून व सोबतच्या इतर पात्रांची यत्किंचितहि दखल न घेता तो स्वतःचेंच अभिनयकौशल्य व्यक्त करण्याचा प्रयत्न करील. त्यामुळे सर्व साधनांच्या साहचर्याने व मदतीने प्राप्त होणारी प्रयोगाची यशस्विता नाहीशी होईल. वैयक्तिक अभिनयकौशल्य दाखवून प्रयोगाचा बिघाड करूं पाहणारी नटाची ही जी विघातक वृत्ति ती नष्ट करण्याची व प्रयोगाचें यश साध्य करून घेण्याची जबाबदारी दिग्दर्शकाची असते. या दृष्टीने दिग्दर्शकाचें कार्य म्हणजे एखाद्या ऑर्केस्ट्रामधील कंडक्टराप्रमाणेच असतें.

हुबेहूब हीच सूचना Theodore Komisarjevsky या नाट्यशास्त्रज्ञाने दिली आहे. नट हा रंगभूमीवरील कलावन्त आहे. रंगभूमीवरील सर्व घटकांचें परस्परानुकूल व परस्पराला पूरक असें सहकार्य मिळून सांघिक एकता घडून आल्याशिवाय व त्याचें संचालन एखाद्या कुशल दिग्दर्शकाकडे असल्याशिवाय प्रयोग यशस्वी होऊं शकणार नाही. असें न करता त्यानी

आपल्या कौशल्याची परस्परात स्पर्धा चालविल्यास सर्वच प्रयोगाची नासाडी होऊन जाईल.

आपल्या 'Common sense about Dama' या ग्रंथात L. A. G. Srong या नाट्यशास्त्रज्ञाने हीच गोष्ट अधिक स्पष्ट करून सांगितली आहे. एक दिग्दर्शक आहे. एका नाटकाच्या प्रयोगाकरितां त्याला कांही नट दिले आहेत. त्यातील दोन नट कुशल आहेत. परंतु आपल्या भूमिका-संबंधीच्या त्यांच्या कल्पना दिग्दर्शकाच्या कल्पनांशी जुळत नाहीत. चार नट अत्यंत मूर्ख आहेत. त्याना एक तर स्वतःच्या भूमिकेसंबंधी यत्किंचितहि कल्पना नाही किंवा कल्पना असल्याच तर त्या अत्यंत मूर्खपणाच्या असून त्यांच्या डोक्यातून त्या काढून टाकणे मोठें कठीण काम आहे. एक अत्यंत अभिनयकुशल नटी आहे. पण आपल्या अभिनयकौशल्याबद्दल तिला अत्यंत घमेंड आहे. त्यामुळे आपल्या अभिनयकौशल्याने इतर नटाना दिपवून टाकणें, नामोहरम करणे, एवढेंच तिचें ध्येय आहे. दुसऱ्या एकाला एका ठिकाणी स्वस्थ राहताच येत नाही. इ० इ० या सर्व संचाकडून प्रयोगाच्या यशस्वितेच्या दृष्टीने जास्तीत जास्त काम करवून घेणें हें दिग्दर्शकाचें कर्तव्य आहे. हें करतांना नटांच्या वैयक्तिक व सांघिक गुणांचा उपयोग प्रयोगाच्या यशस्वितेसाठी करून घेतला पाहिजे. अनावश्यक गुणांना दूर सारले पाहिजे. दिग्दर्शकाशिवाय अशा संचाने केलेला प्रयोग नानाविध पद्धतींचा व हेतूंचा एक विलक्षण घोटाळा होऊन बसेल आणि त्याच प्रयोगांत परस्पराशी असंबद्ध असे अनेक प्रयोग पाहावयास मिळून त्याचा एकीकृत परिणाम शून्य होईल.

या धोरणाला अनुसरून प्रयोगाच्या यशस्वितेकरिता खालील गोष्टींची प्रामुख्याने गरज आहे असें Mr. Gordon Craig ह्या नाट्यशास्त्रज्ञाने सांगितलें आहे.

(१) प्रयोग बसविण्याच्याकामां दिग्दर्शक (Regisseur) हा मुख्य कलाकार आहे. प्रयोगाच्याबाबतीत त्याला सर्वाधिकार आहेत. Elizabeth Drew दिग्दर्शकाचें वर्णन 'The Great Mogul' असें करते. शिल्प, चित्र, संगीत, काव्य, वाङ्मय, वक्तृत्व इ० कलांचा

अंतर्भाव नाटकांत होतो. या सर्व कलांचा चाहता व जाणता दिग्दर्शक असतो आणि प्रयोगाकरिता या प्रत्यक्ष कलेचें साह्य तो घेत असतो.

(२) नाटककार हा नाटकांतील संभाषणांचा व कथाभागाचा लेखक असतो. परंतु देखावे, पोषाख, नटांची हालचाल, आणि प्रयोगाच्या-वेळींचें त्यांचें सर्व काम, याबाबत दिग्दर्शकापेक्षा त्याला कांही अधिकार नाहीत. नाटककाराने Stage Direction व प्रवेशाच्या सजावटीसंबंधीच्या सूचना देण्याची गरज नाही.

(३) नाटककाराने लिहिलेलीं भाषणें म्हणून दाखविण्याचें काम नटाचें आहे. पण हीं भाषणें करताना त्यांच्या ज्या हालचाली व्हावयाच्या, बसावयाचें, उठावयाचें, गुडघे मोडावयाचें किंवा आगमन निर्गमन करावयाचें, हावभाव करावयाचें, भावना व्यक्त करावयाच्या त्या सर्वांचें नियंत्रण करण्याचें काम दिग्दर्शकाचें आहे. याबाबत नट हा स्वतःच्या निर्णयानें कांहीच करूं शकत नाही. हें बंधन नटानें न पाळल्यास प्रयोगाच्या यशस्वितेंत बिघाड येतो.

ही तिसरी अट पाहताच अनेकांनी आक्षेप घेतले. दुसऱ्या नियमांतहि कांहींना अपुरेपणा वाटला. कित्येकदा स्वतः नाटककारहि उत्कृष्ट दिग्दर्शकाचें काम करीत असतो. नट, नाटककार आणि दिग्दर्शक या तिन्हीं भूमिका यशस्वीपणें वठविणाऱ्या व्यक्ति इतर देशांतल्याप्रमाणे आपल्या मराठी नाट्यसृष्टींतहि झाल्या आहेत. देवल अशा लोकांपैकी अत्यंत कुशल असे नट, नाटककार व दिग्दर्शक होते. तिसऱ्या नियमाप्रमाणे नटाचें काम एखाद्या लाकडी बाहुल्याप्रमाणेंच उरतें. पण याबाबत त्यांनी व इतर नाट्यशास्त्रज्ञांनीहि समाधानकारक खुलासे केले आहेत. आणि या तिसऱ्या नियमाचें समर्थन केलें आहे. नट दिग्दर्शक यांना उपयुक्त अशा सूचना Theodore Komisarjevsky आणि Elizabeth Drew यांनीं केल्या आहेत. त्यांचा निर्देश यापुढे केला आहेच.

वर दिलेल्या तिसऱ्या परीच्छेदांतील आक्षेपकांना Theodore Komisarjevsky यांनी समर्पक उत्तर दिलें असून दिग्दर्शकाला अतिशय

उपयुक्त सूचना दिल्या आहेत. एखादा उत्कृष्ट दिग्दर्शक एखादा प्रयोग बसवितांना आपल्या नटांचे वैयक्तिक वैशिष्ट्य प्रथम लक्षात घेईल. नाट्य-प्रयोगांतील प्रयोगाच्या तपशीलासंबंधीच्या आपल्या कल्पना एकदम निश्चित करणार नाही. नटाच्या वैयक्तिक वैशिष्ट्यांना अनुसरून तालीम घेतांना त्याला आपल्या मनाशी आखलेल्या योजनेंत पुष्कळच फरक करावा लागेल. नटांना नाटक समजाऊन देऊन आपापल्या भूमिकांचा विचार त्यांना करूं देईल. आणि अशाप्रकारे नट विचार करून आपली भूमिका समजाऊन घेत असतां तो त्या नटाच्या मनांत ठसलेल्या त्या भूमिकेचा विचार लक्षांत घेईल. दिग्दर्शक स्वतःच्या मनाशी आखलेल्या गोष्टी प्रत्यक्षांत वठवून दाखविण्याची नटाची कुवत नाही हे पाहताच तो त्या नटाच्या विशिष्ट पद्धतीचा उपयोग त्या प्रयोगाला यथायोग्य रीतीने करून घेईल. Intonation उच्चारांतील आंदोलन, gesture हावभाव आणि Position हालचाल यासंबंधी दिग्दर्शकाने स्वतःच्या मनांत आगाऊ ज्या कल्पना आखल्या असतील त्या सोडून देऊन नटाच्या कुवतीच्या आणि वैशि-ष्ट्याच्या आटोक्यांत येऊं शकतील अशा दुसऱ्या योजना तो आखील. तो नटाला पूर्णतः स्वेच्छेने व स्वैरवृत्तीनेंहि वावरूं देणार नाही. त्याने आपल्या मनाशी काही कल्पना निश्चित केल्या आहेत आणि दुसऱ्या गोष्टी तो नटांना सांगू शकत नाही म्हणून आपल्याच स्वतःच्या गोष्टी, नटांना झेपण्यासारख्या नसताहि, त्यांच्यावर लादणारा दिग्दर्शक हा चांगला दिग्दर्शक म्हणता येणार नाही. किंबहुना अननुभवी व चढेल दिग्दर्शक हा प्रयोगाला अत्यंत घातुक आहे असेंहि L. A. G. Strong हा नाट्य-शास्त्रज्ञ म्हणतो.

An inexperienced and arrogant producer is one of the greatest menaces the theatre can know.

Elizabeth Drew हिने आपल्या 'Discovering Drama' या ग्रंथांत नटांना केलेला उपदेश अत्यंत मार्मिक आहे. तो येथे दिला आहे.

The actor, however much he may exploit his own personality, is a physical medium for the drama-

(पुढे चालू)

नटाला स्वतःच्या व्यक्तिमत्वाची कितीहि महती वाटत असली तरी नाटककाराचे विचार आणि भावना रंगभूमीवर व्यक्त करून दाखविण्याचें माध्यम हेंच नटाचें काम आहे. नाटकाच्याद्वारें प्रेक्षकांच्या मनांत नाटकांत व्यक्त होणाऱ्या मानवी जीवनाचा सत्याभास निर्माण करण्याचें कार्य नटाने करावयाचें असतें. आणि उत्कृष्ट नट तोच आहे की जो या कामाकरितां स्वतःचा आवाज, अवयव, हावभाव, कल्पनाशालीता आणि व्यक्तिमत्व अशा कुशलतेने उपयोगांत आणील की त्यामुळे प्रेक्षकांच्या मनावर नाटककाराच्या मूळ हेतूचा परिणाम एखाद्या जादूच्या प्रयोगाप्रमाणे घडून यावा.

नट आणि नाट्यदिग्दर्शक यांच्या बाबतींत पाश्चात्य पंडितांच्या विचारांच्या अनुरोधाने आम्ही वर जें विवेचन केलें आहे तें बहुतांशीं सर्वांना मान्य होण्यासारखेंच आहे. नट कितीहि कुशल असला तरी स्वतःची भूमिका करीत असतां तो प्रयोगाच्या यशाच्या दृष्टीने सर्वच गोष्टींकडे पाहूं शकत नाही. तें काम विशिष्ट ध्येयाने समोर बसणाऱ्या दिग्दर्शकाचेंच आहे. परस्परांच्या भाषणांचा, हावभावांचा. भावभावनांचा, विचारांचा, विकारांचा एकमेकावर काय परिणाम होतो ? तो प्रत्येक नट कशा रीतीने व्यक्त करतो ? तें नाटककाराच्या मूळ कल्पनेशी कितपत जुळतें ? कुणी काय केलें असतां प्रयोग आकर्षक होऊं शकेल व प्रसंगाची परिणामकारकता वाढूं शकेल? याची कल्पना दिग्दर्शकच करूं शकतो. कारण तो एकाचवेळी, चिकित्सक

---

tist's thought and emotions. He is a vehicle of that creation of illusion which is the essence of dramatic art and the greatest actor is he who can so command and use his physical pressence, his voice, his limbs, his features, his personal imagination that he can hypnotise the audience in to the belief that he is an actor.

(Discovering Drama, by Elizabeth Drew.)

प्रेक्षक व नाटककारांच्या मूळ हेतूशी समरस होऊन त्या प्रमाणे नाटक वटवून दाखविण्याच्या उद्देशाने जबाबदारी घेतलेला दिग्दर्शक, अशी दुहेरी भूमिका करून एकाचवेळी या सर्व गोष्टींकडे पाहूं शकतो. त्यामुळे नाटकांच्या यशस्वितेला उत्कृष्ट नटांची जशी गरज असते तशीच उत्कृष्ट दिग्दर्शकाचीहि असते.

याबाबत आणखी एक अडचण प्रामुख्याने येते. धंदेवाईक नाटक मंडळयांतील नटांत सुशिक्षित नटाचें प्रमाण अल्प आहे. बहुसंख्य नट अशिक्षित, केवळ भूमिका पाठ करण्याइतकेच सुशिक्षित, असतात. किर्लोस्कर नाटक मंडळीला तर अशा लोकांना निदान साक्षर करण्याकरितां कांही दिवस कै. रामगणेश गडकरी यांना शिक्षक म्हणून ठेवावें लागलें. अशा नटांना आपल्या भूमिका वठवितांना त्या भूमिकांतील स्वभावधर्माशी, भावनांशी, हेतुशी समरस होता येत नाही. कारण तें समजण्याची त्यांची कुवतच नसते. मराठी रंगभूमीवर देवल, पाटकर, चिंतोबा दिवेकर, बोडस, कोल्हटकर, कारखानीस, दाते, टिपणीस आदि दिग्दर्शकांचीं नांवे वगळल्यास इतर दिग्दर्शकांत कदाचित नाट्य भरपूर असेल पण संस्काराच्या, शिक्षणाच्या बाबतींत मात्र ते मागासलेलेच होते असें म्हणावयास हरकत नाही. पाश्चात्य नाटककारांतील शेक्सपियर, इब्सेन आदि जगद्वंद्य नाटककार त्या धंद्यांत राहून तरबेज झालेले होते. दिग्दर्शक आणि नाटककार अशा दोन्हीं नात्यानी नांवारूपास आलेल्या मंडळींत देवल, किर्लोस्कर, खाडीलकर, कारखानीस, औंधकर, आणि टिपणीस इ० नाटककारांचीं नावें घ्यावीं लागतील. नट नाटककारांनीं आपल्या कृति आपापल्यापरीने यशस्वीहि करून दाखविल्या आहेत. अशिक्षितपणा महाराष्ट्रीय नटांतच आहे असें नाही. Roger Dataller या टीकाकाराने पाश्चात्य नटांची स्थिति अशीच वर्णिली आहे. आतांपर्यंत आपण नाटककार, प्रेक्षक नट व दिग्दर्शक या प्रमुख घटकांचा विचार केला.

आता आपण नाटकांतील संगीताचा थोडक्यांत विचार करूं. नाटकाला संगीत आवश्यक आहे काय, असा प्रश्न कधी कधी विचारण्यांत येतो. नाटकाची मूळ कल्पना आणि स्वरूप यांचा विचार केला तर संगीताशिवाय

नाटक राहूंच शकत नाही असें म्हणता यावयाचें नाही. नाट्यकलेच्या जन्माचा इतिहास आपण पाहिला तर नाटकाचें स्वरूप प्रथमतः तरी गेय अथवा संगीत असल्याचें आढळतें. ग्रीक नाट्यकला Dionysos देवीच्या आराधनेपासून सुरू झाली. मराठी रंगभूमि १८४३ त गेयच होती. निदान संगीत हें तिचें प्रधान अंग होतें यांत शंका नाही. पण ती जशीजशी विकसित होत गेली तसतसा संगीताचा आणि तिचा संबंध औपचारिक होत गेला. आणि आता त्याचें पर्यवसान नाटकाला संगीताची आवश्यकता आहेच असें कोणी मानावयास तयार नाही अशा अवस्थेत झाले आहे. किंबहुना आता एखाद्या प्रयोगांत भरगच्च संगीत घालण्याची कुणी योजकता दाखविलीच तर प्रेक्षकाना त्यांत जुनेपणा वाटतो. आणि पदांना लागणारा वेळ एका विशिष्ट मर्यादेबाहेर जातो आहेसें दिसताच प्रेक्षक कंटाळतात. त्यांना रसभंग झाल्यासारखें वाटतें.

असें कां ? याचें उत्तर सोपें आहे. नाटक हा संगीताचा जलसा नव्हे. नाटक पाहणारा प्रेक्षक संगीत ऐकण्यापेक्षा नाटक पाहण्यासाठी येत असतो. नाटककाराने केलेलें जीवनाचें चित्रण त्याला रंगभूमीवर पाहावयाचें असतें. त्यांतील वावरणाऱ्या व्यक्तींच्या सुखदुःखाचे प्रसंग त्याला आकृष्ट करून घेत असतात. आतां पुढे काय याची रुख रुख त्याच्या मनाला लागली असते. व अशा मनाच्या आतुर व उत्कंठित मनोवृत्तींत तो असता, गडबडीने एखाद्या प्रिय माणसाच्या भेटीला जात असलेल्या माणसाला दुसरा एखादा मित्र भेटावा आणि मित्रत्वाच्या नात्यामुळे भीड तर मोडवत नाही पण या माणसाच्या कचाटींतून आपण कधी सुटूं शकूं याबद्दल त्याची सारखी उत्सुकता असावी, अशा परिस्थितींत सापडलेल्या माणसाची जी स्थिति होते तशीच अवेळीं व अप्रासंगिक संगीताने प्रेक्षकांची होत असते. भावनोत्कटता हा नाटकांचा प्रमुख गुण आहे तर भावना हेंच सर्व संगीत कलेचें अधिष्ठान आहे. संगीतांतील निरनिराळे राग हे साहित्यशास्त्रांतील रसांच्या कल्पनेवर बसविलेले असून भावना, मन, हेंच त्या रसाचें उगम--स्थान आहे. निरनिराळ्या रागांच्या स्वरांच्या आंदोलनाने माणसाच्या मनात शोक, आनंदादि रस निर्माण होत असतात. अर्थात् भावना हें या दोन्हीं कलांचें अधिष्ठान असतांहि नाटकांत संगीताने बाध कां यावा ? त्याचें

कारण संगीताच्या प्रवर्तकांनी संगीत नाटकांत संगीताच्या प्रमाणाचें व योजनेचें तारतम्य कधींहि राखलें नाही हें होय.

संगीतामुळे रसहानि होते अशी खोटी समजूत असणाऱ्या व्यक्तींनी राजापुरकर नाटक मंडळीचें 'दामाजी' नाटक पाहिलें असेल व 'हा नको नको संसार, शिरावरी भार। जाउनिया पंढरपुरीं राहावे सोडुनिया घरदार'। हें पद, तुकारामाची भूमिका करणारे प्रसिद्ध नट कै शुक्ल याच्या तोंडून, ऐकिलें असेल त्यांना या पदामुळे कसा रसोत्कर्ष साधला जात असें हें सहज कळूं शकेल. दुसरें उदाहरण 'एकचप्याल्या'चें देतां येईल. सर्व बाजूंनी भयाण परिस्थिति झाली आहे. लक्षाधीशाची कन्या सिंधु एका जुनेऱ्यावर आली. मुलाला पाजण्याकरितां दूध विकत घेण्याइतकींहि ऐपत राहिली नाही. या सर्वाला कारण दारु. ती दारु सोडली असा सुधाकराने आपला निश्चय जाहिर करताच शोकाने करपलेली सिंधू क्षणांत आनंदाने टवटवीत झाली. व हें आनंदाचें वर्तमान सांगण्याकरितां, त्या दोघांच्याहि आनंदाचा वाटेकरी, तिचें लहान अर्भक त्याला, ती आणायला गेली; आणि त्याला सांगूं लागली. 'स्वस्थ कसा तूं ऊठ गड्या, आणि टाक उड्या ॥ धृ ॥ न कळे का वर्षे । घन सुधेच्या छवड्या ? ॥१॥ सरले अजि सारे ! कुदिन अपुले, बगड्या ॥२॥ या पदाने व त्याला अनुकूल अशा हावभावाने बालगंधर्व प्रेक्षकांना कसे तल्लीन करून सोडत याची आठवण आमच्याप्रमाणे सर्वच महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांना ताजी आहे. या अवघ्या दोन चार ओळींच्या व थोड्या शब्दांच्या एका पदांत जो रसोत्कर्ष साधला आहे त्या ऐवजीं १०० पट गद्य भाषणें घालूनहि तो साधणार नाही. पण हीच स्थिति सर्वच पदांची नाही. चाली श्रुति मनोहर आहेत, गायकहि उत्कृष्ट आहेत आणि संगीताच्या नादाने श्रोते तल्लीन झाले आहेत असा मस्त संगीताचा शोक महाराष्ट्रीय रंगभूमीने १८४३ पासून आजतागायत केला. ६० वर्षें तरी कुणाच्या चिकित्सक नजरेंत हा दोष आला नाही. संगीत नाटकांबरोबर गद्य नाटकेंहि गाजलीं. तथापि बऱ्याच प्रमाणांत संगीत नाटकांनी गद्य नाटकांवर मात केली. पण त्याला कारण संगीत नाटकांतील नाट्याचा अभाव हें नसून महाराष्ट्रीय प्रेक्षकांची संगीताची आवडच आहे. तशांत भाऊराव

कोल्हटकर, मारोबा वाघोलीकर, बाळकोबा नाटेकर इ० अव्वल पिढींतील अव्वल दर्जाच्या संगीत नटांनी घालून दिलेली परंपरा बालगंधर्व, केशवराव भोसले, गोरे, दिनानाथ, सरनाईक आदि नटांनी यशस्वीपणे चालविली. व त्यालाच हिराबाई बडोदेकर यांनी पुढे साथ दिली. या पहिल्या प्रतीच्या गायकांच्या गाण्याचा व नाटकांचा असा दुहेरी लाभ आपल्यास घडता या आनंदांत प्रेक्षकांनी व आपली तिजोरी सदा भरलेली दिसते या आनंदांत नटांनी, संगीत आणि नाट्य यांचा तारतम्यभावाने संबंध न ठेवल्यामुळे या नटांचे उत्कर्षाचे दिवस संपताच महाराष्ट्रीय प्रेक्षक सामान्य नटांच्या संगीत नाटकांना पाठमोरा झाला.

आजहि पुण्या मुंबईस 'सौभद्र,' 'मृच्छकटीक' 'संशयकल्लोळ,' 'मानापमान' आदि जुन्या नटांनी केलेले नाटकांचे प्रयोग पाहावयास प्रेक्षक आतुर असतो. अशा प्रयोगाला १॥ वाजेपर्यंत नाटक सपलें नाही याबद्दल कुरकुर न करता शेवटपर्यंत बसतो. पण हेंच इतर सामान्य नटांनी केल्यास मात्र प्रेक्षक मिळत नाहींत. अर्थात् यांत नाट्यापेक्षा संगीताचीच आवड प्रामुख्याने असतें हें उघड आहे. हीच वस्तुस्थिति अगदी सुरुवातीपासून आहे. संगीत नाटकांतीलें संगीत नाटकाला आवश्यक असें २५ टक्के असलें तर केवळ संगीताची प्रेक्षकाला आवड म्हणून ७५ टक्के तें मुद्दाम त्यांत घातलें आहे. कोल्हटकरांच्याच नव्हें तर किर्लोस्कर, देवल, आणि नंतर कांहीं प्रमाणांत खाडिलकरांच्याहि नाटकांत जी पदांची गर्दी दिसते ती यामुळेच. सारांश नाटकांत तारतम्य राखून योग्य ठिकाणीं संगीत घातल्यास रसोत्कर्ष उत्कृष्टप्रकारें साधला जातो. पण संगीतावाचून नाटकच नव्हें असे मात्र नाही. नाटक हें जीवनाचें चित्र आहे. जीवन हें प्रामुख्याने गद्य आणि मनाच्या विशिष्ट अवस्थेंत तें काव्यात्मक अथवा संगीत असतें. तीच गोष्ट नाटकाची. नाटक हें गद्य आहे. मनाच्या विशिष्ट अवस्थेंत त्याला संगीताची आवश्यकता वाटते.

प्रयोगाच्या दृष्टीने नाटकांचा विचार करतांना आणखी एका गोष्टीचा विचार करावा लागेल. कांही नाटकें रचनेच्या दृष्टीने इतकी सैल व बेडौल असतात की त्यांत भरपूर नाट्य असूनहि आहे त्याच स्थितींत

त्यांचा प्रयोग केल्यास तें हमखास पडावें. अशा नाटकांत वीर सावरकरांच्या 'सन्यस्तखड्गा'चें उदाहरण चटकन समोर येतें. 'सन्यस्तखड्ग' नाटकाचें पुस्तक हातीं घ्यावें आणि प्रयोगाकरिता दिग्दर्शकानें त्यांतील केलेले फेरफार पाहावें म्हणज 'सन्यस्तखड्गां'त कर्त्याचें चातुर्य किती आणि दिग्दर्शकाचें किती याचा सहज उलगडा होतो. पुढच्या अंकांतील कांही प्रवेश मागे आणून आणि मागचे पुढे घालून त्यांनी जी रंगावृत्ति या नाटकाची तयार केली त्यां। दिग्दर्शकाचे चातुर्य 'सन्यस्तखड्गा'च्या पाठीमागे आहे.

दुसरें उदाहरण देवलांच्या 'शापसंभ्रमा'चें देतां येईल. मुळांतील कथानक पाहिलें असतां त्या कथानकावर नाटकाची यशस्वी उभारणी होऊं शकेल ही कल्पनादेखील कोणी विश्वसनीय मानणार नाही. परंतु देवलांनी ही असंभाव्य गोष्टदेखील आपल्या नाट्यरचनाचातुर्याने व दिग्दर्शक या नात्याने मिळविलेल्या अनुभवाने शक्य करून दाखविली आणि अनेक विद्वानांच्या तोंडून धन्यतेचे उद्गार वदविले.

नाटकांत रसोत्कर्ष साधल्या गेला असें जेव्हा आपण म्हणतों तेव्हा ती रसनिर्मिति कुठे होत असते ? नाटककारांच्या स्वतःच्या मनांत की रसिक वाचक प्रेक्षकाच्या हृदयांत ? एखाद्या प्रसंगांतील रसोत्कर्ष हा व्यक्तिविशिष्ट कधीच राहूं शकत नाही. कारण सर्व रसांच्या स्थायीभावाचें स्थान जें मानवी हृदय तें प्रत्येक व्यक्तिजवळ आहे. नाटकातील प्रसंगांचा प्रेक्षकांच्या मनावर काय परिणाम होतो ? नाटककाराला अभिप्रेत अशा प्रत्येक रसाची उत्पत्ति प्रेक्षकाच्या हृदयांत होते किंवा नाही ? यावरच नाटकाचें यशापयश अवलंबून असतें. ही गोष्ट साधण्याचें काम मात्र मोठें अवघड. 'आंधळयाची शाळा' या नाटकाचें उदाहरण आम्ही परीक्षणाच्या भूमिकेंत दिलें आहेच. वर्ग भेद हा आमच्यांत आहे. आणि प्रत्येक वर्गाच्या आवडीनिवडींत, राहणींत, सुसंस्कृतपणांत इतका भेद आहे की ज्या अंतःकलहानें वरच्या वर्गांतील व्यक्तीच्या जीवनाची होळी होईल त्या प्रसंगाचा परिणाम सामान्य प्रेक्षकावर तितक्या उत्कटतेने होईलच असें म्हणता यावयाचें नाही. उदाहरणच द्यावयाचें झाल्यास 'प्रेमशोधना'चें देता येईल.

इंदिरेची प्राप्ति न झाल्यामुळे कंदन अपूर्व असा आत्मत्याग करतो. हें कंदनाच्या जीवनातील, प्रेमासाठी परिवर्तन प्रेमनिराशेचा ज्याला अनुभव आहे, निदान सहभावाने जो समजू शकतो, त्याच्याच हृदयाला भेदून जाईल. सामान्य प्रेक्षकांवर त्यांचा तितकाच उत्कट परिणाम होईल हें सांगणें कठीण

आतांपर्यंत प्रेक्षक, नट, नाटककार दिग्दर्शक इ० प्रमुख घटकांचा विचार करताना आपण प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने नाटकात सामान्यतः कोणत्या गोष्टीची जरूर आहे याचा विचार केला. त्या गोष्टीचा प्रत्यक्षांत कितपत् उपयोग केला गेला हें आजच्या पिढीला कळणे शक्य नाही. तरी त्या दृष्टीने आपण कोल्हटकरांच्या नाटकांचा विचार केला तर त्यांचीं पहिलीं पांच नाटकें मराठी रंगभूमीवरील अग्रगण्य अशा किर्लोस्कर मंडळीने रंग-भूमीवर आणलीं आहेत. त्यांच्या पहिल्या नाटकांत नायकाचें काम प्रसिद्ध संगीत नट भाऊसाहेब भावडे यांनी केलें. दुसऱ्या 'मूकनायकां'तील नायिकेचें काम बालगंधर्वानी ' गंधर्व नाटक मंडळीत व त्यापूर्वी कांही दिवस किर्लोस्कर नाटक मंडळीत केलें. 'मतिविकार' व 'प्रेमशोधन' या दोन्ही नाटकांत बालगंधर्वानी अगदी सुरुवातीपासून प्रमुख भूमिका केल्या. नटवर्य बोडसांनी 'वीरतनया'त मालिनीची भूमिका केली असली तरी 'मूकनायक' 'गुप्तमंजूष' 'मतिविकार' आणि 'प्रेमशोधन' या नाटकांत प्रतोद, शृंगी विहार आणि कंदन अशा अगदी वेगवेगळ्या प्रकारच्या भूमिका केल्या. स्वतः बोडसांनी देखील, "मूकनायक' आणि 'प्रेमशोधन' हीं आपलीं आव-डीचीं नाटकें असून कोल्हटकरांच्या नाटकांमुळे नाट्याला भरपूर अवसर व आपल्याला भरपूर असें कार्यक्षेत्र लाभलें,' असा आपला अभिप्राय १९४० सालीं नाशिक नाट्यसंमेलनप्रसंगीं प्रस्तुत लेखकाजवळ व्यक्त केला. सारांश कोल्हटकरांच्या या पहिल्या पाच नाट्यकृत्तींना नट व दिग्दर्शक चांगले लाभले यांत शंका नाही. असें असतांहि 'मूकनायकाचें' उदाहरण वगळल्यास त्याचीं नाटकें कोल्हटकरांच्या हयातींतच कां मागे पडलीं ?

नाटकांच्या प्रयोगक्षमतेबाबत आतांपर्यंत आपण विचारांत घेतलेले सिद्धांत कोल्हटकरांच्या नाटकांना लाऊन त्यांचें मूल्यमापन करणें आतां राहिले

आहे. इतर मुद्यांचा विचार करण्यापूर्वी वर्तमानपत्रे आदि आधुनिक प्रचार तंत्रांच्या उपयोगाने एखाद्या नाटककारांचीं नाटकें रंगभूमीवर येण्यापूर्वीच ती कशी लोकांच्या दूषितग्रहास पात्र होतात हें कोल्हटकरांच्या नाटकांच्या बाबतींत ठळकपणें पाहावयास मिळतें. 'वीरतनयाचें' परीक्षण करतांना त्या नाटकाची किर्लोस्कर नाटक मंडळीने निवड केल्यामुळे रुष्ट झालेल्या मंडळींनी, तें अयशस्वी ठरावें म्हणून कसें अप्रतिष्ठित प्रयत्न केले याचें निवेदन केलें आहेच. 'वीरतनया' पासून पुढील बहुतक नाटकांच्याबाबतींत या विषारी प्रचारतंत्राचा कोल्हटकरांच्या हित शत्रूंनी सर्रास उपयोग केला. आणि त्याचा क्रमप्राप्त परिणाम 'गुप्तमंजूष' 'मतिविकार' आणि 'प्रेमशोधन' या नाटकांच्या प्रयोगांवर हमखास झाला. म्हणूनच, रंगभूमि वर्ष १ लें, आगस्ट १९०७, अंक १ ला, यांतील स्फुट विवेचनात, 'रा. कोल्हटकरांचीं नाटकें म्हणजे एक प्रकारचें रणवाद्यच आहे. त्यांचें एखादे नाटक पुढें आलें की रणवाद्यांचा इषारा झाल्याबरोबर जसें चोहोंकडून वीर खडबडून जागे होतात, त्या प्रमाणे टीकाकारांची फरेड सज्ज होऊन राहत. कोल्हटकरांच्या नाटकांनी टीकाविषयक एक वाङमय बनविलें आहे' असें म्हटलें आहे.

नाटक तर चांगलें आहे पण प्राप्तीच्यादृष्टीने तें लाभदायक होईल किंवा नाही या विचाराने नाटक मंडळीचे चालक चांगल्या नाट्यकृतीचीहि कशी अवहेलना करीत असतात हें अन्यांच्या 'घराबाहेर' नाटकाच्या उदाहरणाने आपण पाहिलें आहेच. त्याचा अनुभव कोल्हटकरांनाहि अत्यंत विषादकारक रीतीने आला आहे 'मूकनायका'च्यावेळीं त्यांना आलेला अनुभव, श्री. मुजुमदारांच्या पत्राचा हवाला देऊन, तात्यासाहेबांनी आपल्या आत्मचरित्रांत निवेदन केला आहे. ' मुदतीचे मुळींच कारण नाही. नाटक आम्ही बसवावयास घेणार याबद्दल शंकाच नको' असें सांगूनहि 'नाटक लेखनाच्यादृष्टीने चांगलें आहे. पण रंगभूमीच्या दृष्टीने तें कसें वठेल' याची मुजूमदारांना शंका असल्याचें मागाहून मुजुमदारांनी तात्यांना कळविलें. शेवटीं तें रंगभूमीवर आलें. या नाटकाच्या प्रयोगाबाबत, 'शारदा' नाटकाच्या खालोखाल 'मूकनायक' नाटक किर्लोस्कर मंडळीची इभ्रत टिकविण्यास

कारणीभूत झालें होतें,' असें श्री. टेंबे आपल्या 'माझा जविन विहार' या पुस्तकांत म्हणतात.

उपरिनिर्दिष्ट दोन्हीं गोष्टींबाबत आपल्याला आणखी एका महत्त्वाच्या व्यक्तीची साक्ष देता येईल. 'वीरतनया'पासून 'प्रेमशोधना'पर्यंत कोल्हटकर, किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे, एकमेव नाटककार होते. पुढे त्यांचे संबंध चांगले राहिले नाहींत. कोल्हटकरांच्या नाटकांचा इतिहास ज्यांनी प्रत्यक्ष पाहिला व ज्याला स्वतःला त्यांतील सर्व गोष्टींची प्रत्यक्ष माहिती आहे अशा व्यक्तींत कै. शंकरराव मुजूमदार प्रमुख आहेत. कोल्हटकरांचे आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीचे संबंध १९१० सालापासूनच दुरावले. त्यानंतर १७ वर्षांनी कै. श्री. मुजूमदार यांनी कोल्हटकरांचें चरित्र लिहिलें. हें चरित्र त्यांनी व्यक्तिदृष्ट्या माहिती देण्यावर अधिक भर न देता नाटककार या दृष्टीनेच तें लिहिलें आहे. या चरित्राचा हवाला देण्याचे आणखी कारण असें आहे की कोल्हटकर मुजूमदारांच्या लोभाचे तसेच रागाचेहि धनी होते. अशा व्यक्तींनं परस्परांचे संबंध तुटल्यानंतर १७ वर्षांनी चरित्र लिहिलें आहे. त्यामुळे त्यांत दिलेला इतिहास हा बराच निर्दोष, निर्लेप आणि वस्तुस्थितीचा निदर्शक असण्याची संभवनीयता अधिक आहे.

ते म्हणतात 'कोल्हटकरांची योग्यता न कळण्याला आरंभीं मत्सर कारणीभूत झाला. याचें कारण किर्लोस्कर मंडळी त्यांचींच नाटकें सुमारें १५ वर्षें रंगभूमीवर करीत असे. त्यामुळे इतर नाटककारांना आपली नाटकें किर्लोस्कर मंडळीकडून रंगभूमीवर आणण्यास शिरकाव मिळाला नाहीं हें एक कारण कोल्हटकराविषयीं कित्येकांचा मत्सर जागृत होण्याला झालें होतें. व कोल्हटकराबरोबर किर्लोस्कर मंडळीवरहि टीकांचे हल्ले होत असत. कोल्हटकरांच्या नाटकांवर अनुकूलपेक्षा प्रतिकूल टीकांचाच भडीमार वर्तमान पत्रांतून होत असे'. नाट्यकलारूक्कुठाराची कडवट मात्रा ही त्या अनेक टीकांपैकीं एक आहे हें आपण नाटकांचें परीक्षण करतांना पाहिलें आहेच. अर्थात लोकमत आधी तयार करण्याचीं जो साधनें उपलब्ध आहेत त्यांचा उपयोग कोणत्याहि नाटकाची प्रयोगक्षमता पडताळून पाहण्यापूर्वीच कसा केला जातो व प्रयोगक्षमता सिद्ध करण्याची

मधोहि कांही नाटकांना कशी मिळत नाही हें येथे दाखविण्याचा आमचा हेतु आहे.

कोल्हटकरांनी प्रेक्षकांचा अनुनय तरी केला का ? कोल्हटकरांचे टीकालेख वाचावे म्हणजे नाट्यकलाकुटारांतील आचरट विडंबना-पेक्षांहि ते अतिशय तीक्ष्ण आहेत असे दिसून येईल. नाटकाचें वातावरण तरी बहुजन समाजाला रुचेल, पटेल, आवडेल असें आहे का ? नाटक पाहावें तर पूर्ण स्वतंत्र अशा विचारसरणीचें. नाटकांतील स्त्री पुरुषाची वागणूक पूर्णतः आधुनिक विचारसरणीची. चाल् प्रकारांना फाटा दिलेला. भाषा तरी बहुजन समाजाची आहे का ? तेंहि नाही. भाषा अत्यंत कोटी-बाज पण सामान्यत्वेकरून बहुजन समाजाला त्यातील खाचा खोचा सहजा-सहजी न कळण्याइतकी वरच्या दर्जाची. प्रसंग तरी मडक आहेत का ? तेहि प्रामुख्याने आंतरिक कलहाचे. विरोध हा बहुशः व्यक्तिव्यक्तीच्या विचारात वा एकाच व्यक्तीच्या स्वतःच्याच अंतकरणांतील दोन विरुद्ध विचारांत. कलह असावयाचे ते देखील प्रेमासाठी. प्रेमासाठी अनेक लढाया झाल्याचें इतिहास सांगतो. प्रेमासाठी लढाई झाल्याची फारशी उदाहरणे कोल्हटकरांच्या नाटकांत नाहीत. धैर्याचा मेरु वीरसिंह कंदन कोल्हटकरांनी गाईपेक्षां गरीब करून सोडला. नांव मात्र विख्यात पण पराक्रम सारा प्रेमाचें हृदय मिळविण्याकरितां निरनिराळी सोंगें वठविण्यापुरता. आपल्याला पाहिजे ती पत्नि मिळविण्याकरितां वीरसेन प्रकोपाच्या नगरीवर चाल करून येतो. पण प्रत्यक्ष लढाई शिवायच ध्येयप्राप्ति करून घेतलेली. 'वधूपरीक्षेतील' नायकहि तसाच. साराश नाटकांतील प्रसंग हे केवळ बुद्धिगम्य अशा कल-हाचे. त्यांत तरी कोणत्या एखाद्या उदात्त ध्येयाचें दर्शन घडतें का ? नाही. व्यक्तिसुखाचाच वास त्यांत जास्त यावयाचा. नायक नायिकेपुढे कोणताहि उच्च आदर्श आढळण्यापेक्षा स्वतःच्या सुखाचा विचारच अधिक प्रभावी. अशा तऱ्हेच्या प्रसंगांत नाट्य, व भावनोत्कटता कशी आणि किती आढळा-वयाची. आणि भावनोत्कटता व नाट्य जर एखाद्या नाटकांत नसेल तर बहुजनसमाजाला तें आवडावे तरी कसें ?

कोल्हटकरांच्या नाटकांत वैचारिक संग्राम आहे. नाही म्हणतां यावयाचें नाही. आपण 'मतिविकारा' चेंच उदाहरण घेऊं त्यांतील सरस्वतीची मानसिक अवस्था, मनोहराचें उदात्त विचार, आदर्श शील यांमधील व्यक्त झालेला संग्राम हा मनोज्ञ नाही असें कोण म्हणेल ? सरस्वतीचें स्वतःच्या आचरणाचें समर्थन इतकें जोमाचें, त्वेषाचें आणि कळकळीचें आहे की त्या दोघांच्या भाषणांतून व्यक्त होणारी त्यांची मनःस्थिति कोणालाहि आकृष्ट करून घेईल. पण या प्रसंगांत नाट्य किती आहे ? केवळ चुरचुरीत व अवीट अशा संभाषणांनीहि कांही काळ नाटकें यशस्वी होऊ शकतील. तीं संभाषणें माणसाला विचारप्रवृत्त क्वचित करूं शकतील. पण अंतःकरणांतलात्वेष, अन्यायाची जाणीव व त्याचा विरोध करूं पाहणारी मनोवृत्ति यांचें पोषण अशा उथळ संभाषणांनी होणेंच शक्य नाही. 'मतिविकारां' तील नटवर्य बालगंधर्व यांची सरस्वतीची भूमिका आणि नटवर्य बोडस यांची विहाराची भूमिका या दोन्हींहि भूमिका अतिशय प्रसिद्ध आहेत. नरेरकरांनी तर बालगंधर्वांच्या सरस्वतीच्या भूमिकेचें अतिशय चांगलें वर्णन केलें आहे. व त्यानंतर इतकी त्याची नैसर्गिक व उत्कृष्ट भूमिका त्यांना कधीहि पाहावयास मिळाली नाही असेंहि ते सांगतात. बालगंधर्वांच्या एकखांबी प्रयोगावर गंधर्व नाटक मंडळीने खोऱ्याने पैसा ओढला ही वस्तुस्थिति अगदी ताजी, प्रत्येकाच्या नजरेसमोर आहे. मग त्याच नटवर्याची इतकी उत्कृष्ट भूमिका वठत असतां व विहाराची बोडसांची भूमिकाहि तितकीच उत्कृष्ट वठत असतांहि 'मतिविकार' कां मागें पडलें ? याचें कारण त्या नाटकांतील उत्कट प्रसंगांचा अभाव. बहुजन समाजाचें लक्ष व्यवहारांतून आपल्याकडे आकृष्ट करून घेईल असे फारसे प्रसंग 'मतिविकारां' त नाहींत. प्रेक्षकांना आकर्षित करून घेण्याचा सामान्य व सुलभ राजमार्ग म्हणजे प्रेक्षकांना नाटकांतील व्यक्तींच्या सुखदुःखाबद्दल सहानुभूति वाटेल अशाप्रकारें त्या व्यक्तींचे चित्रण करणें हा होय. हें कार्य त्या व्यक्तीबद्दल प्रेक्षकांना जिव्हाळा व सहानुभूति वाटली तरच होऊं शकेल. मनोहराचें व कांहीसें सरस्वतीचें अशीं अपवादात्मक उदाहरणें वगळल्यास 'मतिविकारा' तील अन्य कोणत्याहि व्यक्तीबद्दल आत्मियता व सहानुभूति वाटत नाही.

सुरवातीला आपण पाहिल्याप्रमाणे काय सांगितलें यापेक्षा किती उठावदारपणें जें सांगावयाचें तें सांगितलें यावरहि प्रयोगक्षमता अवलंबून असते. या दृष्टीने विचार करतां 'मतिविकारा'च्या परीक्षणांतदेखील पुनर्विवाह हा प्रतिपादित विषय त्यांत असला तरी कथानकाची गति त्याच एका साध्याच्या दृष्टीने केंद्रित झालेली नाही हें आपण पाहिलेंच नाटकांतील कथानकाचें वर्णन करतांना 'सहेतुक, तर्कशुद्ध आणि नाट्यपूर्णरीतीने सांगितलेलें' (Story deliberately, logically and dramtically told) असें करतात. Ibsen च्या नाटकांबाबतहि आपण विचार करतांना त्याच्या उठावदारपणाचें कारण त्याचीं कथानकें वरील सूत्रानुसार चालत असतात आणि म्हणून ती उठावदार होतात हें पाहिलें. या दृष्टीने 'मतिविकारा'चा शेवट उठावदार वाटत नाही.

पात्रासंबंधी सहानुभूति वाटणें म्हणजे काय, असें कोणी विचारल्यास तें वर्णन करून सांगण्यापेक्षा उदाहरणानेच उत्तम प्रकारें सांगता यईल. उदाहरणार्थ आपण सिंधु किंवा कोल्हटकरांची त्रिवेणी, काता हीं पात्रें घेऊं. या पात्रांना दोष लावण्यासारखें कांही नाहीच असें म्हणतां यावयाचें नाहीं. पण त्यांच्याकडे पाहताच त्या व्यक्ति आपल्या सारख्याच आहेत असें एकदम आपल्याला वाटतें आणि त्यांच्या सुखदुःखाच्या जीवनाबद्दल आपल्याला आपुलकी व जिव्हाळा वाटूं लागतो.

आतां आपण कोल्हटकरांच्या नाटकांची प्रयोगक्षमता, नाटककार, प्रेक्षक, नट आणि दिग्दर्शक यांच्या कसोटीवर घासली असतां, ती नाटकें यशस्वी ठरूं शकलीं काय या दृष्टीने विचारांत घेऊं. भावनोत्कटता, प्रेक्षकांचा अनुनय, परिणामकारकता या दृष्टीने कोल्हटकरांच्या नाटकांचें सर्वसाधारण स्वरूप कसें आहे हें आपण आताच पाहिलें आहे. आता आपण त्यांच्या प्रत्येक नाटकाचा क्रमशः विचार करूं. दुर्दैवाने तीं नाटकें प्रत्यक्ष पाहण्याचा योग प्रस्तुत लेखकालाच नव्हे तर विद्यमान पिढींतील फारच थोड्यांना आला असेल.

तत्कालीन रंगभूमीचा आपण इतिहास पाहिला तर आपल्याला '**वीरतनय**' यशस्वी ठरलें होतें असेंच म्हणावें लागेल. या नाटकाचें

दिग्दर्शन कोणी केलें हे स्पष्ट कळण्यास मार्ग नाही. पण श्री. टेंबे यांनी दिलेल्या हकीकतीवरून आणि खुद्द तात्यांनी 'जन्मरहस्या' च्या अपयशाचें कारण 'चांगल्या गायक नटांचा बदल घडून आला म्हणून' असें सांगितलें आहे. त्यावरून प्रयोगांतील ठाकठीकपणा आणि रेखीवपणा या गोष्टींकडे अधिक लक्ष देण्यापेक्षा गाणीं सुंदर व्हावीं याच गोष्टींकडे ते कटाक्षानें पाहत असावें असें दिसतें. भाऊरावासारखा गायक नट नायकाचें काम करावयास असल्यावर नाटक यशस्वी झालें नसतें तरच नवल. तशांत भाऊरावाबरोबर काम करणारीं पात्रेंहि चांगलीं रुळलेलीं व गाजलेलीं होतीं. प्रेक्षकांची अभिरुचीहि प्रयोगाच्या ठाकठीकपणाबाबत काटेकोर असण्यापेक्षा गायनानुकूलच अधिक होती. तशांत 'वीरतनया' ने पात्रांच्या पोषाखापासून तो संगीताच्या नवीन धर्तीच्या चाली प्रचारांत आणण्यापर्यंत नवीन गोष्टींना सुरवात केली. या नाटकांत भावनोत्कट असें प्रसंगहि आहेतच. शूरसेनाचा कारावासांतील प्रवेश, शालिनीचा आत्मत्यागाचा प्रवेश वगैरे या विधानाची साक्ष देतील. तेव्हां 'वीरतनय' यशस्वी ठरलें यांत कांहीच आश्चर्य नाही.

या नाटकाचें प्रयोग 'सौभद्र' 'संशयकल्लोळा' प्रमाणे आजहि कां दिसत नाहीत याचें कारण उघड आहे. कै. काकासाहेब खाडीलकर यांचीहि गद्य पद्य नाटकें त्या त्या वेळीं यशस्वीं झालीं. किंबहुना 'बायकाचें बंड' आणि 'कांचनगडची मोहना' या नाटकांनी महाराष्ट्र नाटक मंडळीला लोकप्रियता मिळवून दिली असें म्हणतात. पण 'स्वयंवर' 'मानापमान' व 'विद्याहरण' याचे अपवाद वगळल्यास खाडीलकरांचीं कितीं नाटकें आजच नव्हे तर सुमारें २०वर्षांपूर्वीहि रंगभूमीवर होतीं? 'बायकांचे बंड' 'कांचनगडची मोहना', 'प्रेमध्वज' हीं गद्य नाटकें प्रस्तुत लेखकाला तरी आजपर्यंत प्रयोगरूपाने पाहावयास मिळालीं नाहींत. म्हणून त्या नाटकांत प्रयोगक्षमता नव्हतीच असें म्हणतां येईल काय? अर्थात त्यां नाटकांची प्रयोगक्षमता आणि अन्य वाङ्मयिक योग्यता 'सौभद्र' 'संशयकल्लोळ' यांच्या तोडीची नव्हती असें फार तर म्हणतां येईल.

'**गुप्तमंजूष**' नाटकाची वाङ्मयदृष्ट्या कितीहि कमी योग्यता असो पण त्यांतील आल्हादकारक विनोदामुळे तेंहि नाटक रंगभूमीवर सुर-

वातीस लोकप्रिय झालें होतें. या नाटकांत कार्यकारणभावाचा, भावनोत्कट प्रसंगांचा आणि भव्य आदर्शाचा अभाव असला तरीहि शृंगी भृंगीच्या आकर्षक विनोदामुळे तेंहि सुरुवातीस लोकप्रिय झालें. नटसंच गुणवान होता हेच त्याच्या प्रायोगिक यशाचें खरें कारण असूं शकेल. पण याच नाटकाच्या-वेळीं मराठी वाङमयांतील अपूर्व असा टीका प्रकार 'नाट्यकला-रूक्कुठार' या टीकेच्या रूपाने खंडशः अवतीर्ण झाला. याकारणाने आणि मूळ नाटकातहि विशेष गुणवत्ता नसल्यामुळें तें परागंदा झालें तें कायमचेंच. गुणवान नटसंच व प्रयोगाची ठाकठीक मांडणी या गोष्टी उपलब्ध असल्या म्हणजे निकृष्ट दर्जाचें नाटकहि कांही काळ कसें यशस्वी होऊं शकतें या सिद्धांताचा प्रत्यय या नाटकामुळे येऊं शकला.

'**मूकनायक**' मात्र अगदी सुरुवातीपासूनच लोकप्रिय झालें याची साक्ष कोल्हटकरांचें तेंच एक नाटक आजतागायत रंगभूमीवर टिकाव धरून होतें यावरून दिसून येतें. किर्लोस्कर नाटक मंडळीचा, भाऊरावांच्या मृत्यु-नंतर, जम बसविण्यास या नाटकाचा उपयोग झाला. गंधर्व नाटक मंडळीची तर 'मूकनायकाच्या' प्रयोगानेच सुरुवात झाली. रा. पु. रा. लेलेदेखील 'सौभद्राच्या' खालोखाल 'मूकनायक'च त्यावेळीं लोकप्रिय होतें असें सांगतात. 'मूकनायका'चें यश त्यातील अत्युत्कृष्ट पदांच्या चालींमुळे प्रामुख्याने टिसलें असें रा. टेंबे देखील प्रस्तुत लेखकाजवळ बोलले आहेत. त्यांनी आपल्या 'जीवन विहारांत' देखील 'उलट केवळ 'शारदा' व 'मूकनायक' या नाटकामुळे त्यांच्या (भाऊरावांच्या) पश्चात किर्लोस्कर कंपनी टिकाव धरून राहिली. म्हणजे पात्रांमुळे नाटकें टिकतात, आणि नाटकांमुळेहि कंपन्या टिकूं शकतात. 'शारदा' नाटकाच्या खालोखाल 'मूकनायक' नाटक किर्लोस्कर मंडळीची इभ्रत टिकविण्यास कारणीभूत झालें होतें. त्यांतील उच्च वातावरण, अभिजात विनोद, मार्मिक कोटीक्रम व निरनिराळया स्वभावाचीं पात्रें आणि त्या वेळच्या संगीत नाटकां-संबंधाने सर्वांत महत्त्वाची समजली जाणारी बाब म्हणजे पदांच्या अभिनव चाली, यांमुळे 'मूकनायक' नाटक हें एक नाट्य व वाङमयीन कलाकृतींत बसण्यास निःसंशय योग्य ठरलें' अशी या नाटकाची स्तुति केली आहे.

त्यावेळीं नाटकातील संगीताला इतकें महत्त्व असे की तात्यासाहेब कोल्हटकर 'गद्य भागाच्या तालमीच्या विशेष भानगडींत पडत नसत' असें टेंबे लिहितात. सारांश 'मूकनायका' च्या यशाला दिग्दर्शकाच्या चातुरीपेक्षा प्रतिष्ठा पावलेला संगीत नटसंच आणि मूळ नाटकांतील वैचित्र्यपूर्ण वातावरणच विशेषत्वाने कारणीभूत झालें असें म्हणतां येईल. Drama's laws the Dramas' patrons give हा सिद्धांत 'वीरतनय' 'मूकनायक' या नाटकांना बरोबर लागूं पडला. 'मूकनायका' च्या संगीतासारखेंच 'सौभद्र' नाटकाचें आहे. 'सौभद्रा' च्या यशांत त्यांतील संगीताचा आणि सुदैवाने भाऊराव कोल्हटकरापासून गंधर्वांपर्यंत लाभलेल्या अपूर्व गायकांचाच मोठा हिस्सा आहे.

'मतिविकार' नाटकाचीदेखील प्रयोगक्षमता टाकाऊ आहे असें म्हणता येणार नाही. किंबहुना अगदी सुरुवातीला ते नाटकदेखील रंगभूमीवर यशस्वी झालें.परंतु नाटककार हा समाजाला विश्वासांत घेऊन त्यांच्या अनुरंजनाने चालणारा असला तरच त्याला प्रेक्षकाचें प्रेम लाभतें. सर्वसाधारण समाजाला आवडणार नाही किंबहुना ते प्रक्षुब्ध होतील असें चित्र जर नाटकांत दिसणार असेल तर तें लोकप्रिय कधीहि होऊं शकणार नाही. नाटककार समाजातील विद्यमान परिस्थितीचा भरपूर फायदा घेऊं शकतो. पण समाजाला रुचणार नाही अशा मार्गाने जाऊन यशप्राप्ति मिळणें मात्र महाकठीण, पां. ग. क्षीरसागर यानीं या नाटकाच्या पहिल्या प्रयोगाची आठवण दिली आहे. 'पहिल्या नाटकाचें वेळीं सर्व थिएटर सुशिक्षित प्रेक्षकांनी भरलें होते नाटकाचे शेवटच्या अंकांत चंद्रिकेच्या हातांत चकोर आपला हात देतो. चंद्रिकेच्या पित्याच्या संमतीने देतो. पण प्रेक्षकांत टाळयांचा कडकडाट न होता सर्व प्रेक्षक स्तब्ध बसलेले गडकरी यांनी पाहिलें 'सौभद्र' नाटकांत अर्जुन सुभद्रेच्या हातांत हात देतो त्यावेळीं सर्व थिएटर टाळयांच्या कडकडाटाने दुमदुमून जातें 'ही आठवण मोठी अर्थपूर्ण आहे आणि वर निर्देशिलेल्या सिद्धांताची सत्यता पटवून देणारी आहे. या सिद्धांतानुसार 'मतिविकार' नाटकावर परिणाम झालाच. 'अरे हा नाटककार इतका माजला काय की त्याच्यावर टीका करण्यास कुणीहि तयार होऊं नये' असा संताप त्यावेळच्या पुराणमताभिमानी लोकांनी व्यक्त केला आणि त्या विरोधाचा

परिणाम ' मतिविकारा'च्या प्रयोगांवर झाला असें सांगण्यांत येतें.

या नाटकाचें दिग्दर्शनहि चांगल्याप्रकारें होत असें असें म्हणतात. गंधर्वांची सरस्वतीची आणि बोडसांची विहाराची या दोन भूमिका तर प्रसिद्धच आहेत. पण मूळ नाटक समोर आणलें असतां या नाटकांत प्रेक्षकांचा अनुनय केला नसून त्यावेळच्या पुराणमताभिमानी सर्वसाधारण समाजाला उलट डिवचलें आहे. भावनोत्कटता फारच कमी. उत्कटता आहे ती बौद्धिक, तार्किक. ' भावने ऐवजीं बुद्धीला डिवचणारीं नाटकें लिहिण्याच्या नव्या प्रथेचे ते आद्य प्रवर्तक या दृष्टीने त्यांच्या नाटकांतील भूमिका करण्यास मी धन्यता मानी. परंतु त्या भूमिकांशी तन्मय होणें मला प्रयासाचें होई,' असें टेंबे सांगतात. विषारी टीका आणि मूळ नाटकांतील भावनात्मक-बुद्धिपेक्षा, भावनेपेक्षा, तार्किकबुद्धीला आवाहनच अधिक असल्यामुळेहि 'मतिविकार' मागें पडलें. त्याकाळापेक्षा आजच्या प्रगत प्रेक्षकांसमोर तें नाटक प्रयोगरूपाने पुढें आल्यास तें यशस्वी होऊं शकेल असा विश्वास वाटतो. नव्हे पेंढारकरांना प्रतिकूल परिस्थितीने घेरलें नसतें तर ' मतिविकार ' 'प्रेमशोधना'च्या पाठोपाठ पुनः रंगभूमीवर आलें असतें.

'**प्रेमशोधन**' मात्र ' मूकनायका ' पेक्षा अधिक जरी नव्हे तरी तितकें तरी कां गाजलें नाही याचें सखेदाश्चर्य वाटतें. मराठीतील कित्येक नाटकांपेक्षा ' प्रेमशोधन ' सर्वच दृष्टीने श्रेष्ठप्रतीचें आहे. पण ' प्रेमशोधनां'तील वातावरण बहुजनसमाजाच्या समरस होण्याच्या शक्ति-बाहेरचें उच्च प्रकारचें आहे. कंदनाचा लोकोत्तर आत्मत्याग आणि प्रेम-निराशेमुळे त्यांतील व्यक्तींना होणाऱ्या दारुण यातना बहुजन समाजाला एकदम समजण्यास कठीण आहेत. नटवर्य फाटक तर ' प्रेमशोधनां'त तात्याच्या नाट्य हिरकणीला अतिशय मोहक पैलू पडलेले आपल्याला दिसून येतील' असें म्हणतात. त्यांतील कंदनाची भूमिका आपल्यास करावयास मिळाली तर आपल्या नाट्यकौशल्याची कमाल मर्यादा दाखविण्यास त्यांत भरपूर क्षेत्र आहे असें त्यांनी प्रस्तुत लेखकाजवळ बोलून दाखविलें आहे. याच नाटकाला ललित कलादर्श नाटक मंडळीने १९३४ सालीं पुनः रंग-भूमीवर आणलें.

'प्रेमशोधना'ची प्रयोगक्षमता, 'प्रेमशोधन' प्रथम रंगभूमीवर आलें असतां त्या नाटकाचे प्रयोग ज्यांनी पाहिले अशा दोन नाट्यरसिकांची मदत घेऊन, आपल्याला पाहतां येण्यासारखी आहे.

रा. पु. गो. काणेकर यांनी 'माझ्या कांही नाट्यस्मृति' या आपल्या ग्रथांत आपले अनुभव सांगितले आहेत. ते म्हणतात 'एखादें नाटक यशस्वी (लोकप्रिय अर्थात् गल्लेभरूपणाच्यादृष्टीनें यशस्वी) कां झालें हें सांगणें जसें कठीण असतें तसेंच एखादें नाटक 'पडेल' कां ठरतें हें सांगणेंहि कठीण जातें. पुष्कळ वेळां असें होतें की एखादें साधारण नाटक असूनहि तें हजारों प्रेक्षकांना वेड लावतें. आणि एखादें तितकेंच चांगलें किंवा त्याहूनहि चांगलें असें वाटणारें दुसर नाटक अल्पजीवि किंवा अयशस्वी ठरते. त्यावेळीं मात्र 'साधारण' प्रेक्षक हा एक अजब व गूढ प्राणी आहे असें वाटल्यावाचून राहत नाही. कोल्हटकरांचें 'प्रेमशोधन' आणि खाडीलकरांचें 'मानापमान' हीं दोन्हीं नाटकें एकाच, म्हणजे किर्लोस्कर नाटक मंडळीने, थोड्या महिन्याच्या अंतरानें रंगभूमीवर आणलीं. परंतु 'प्रेमशोधन' म्हणण्यासारखें लोकप्रिय झालें नाही आणि 'मानापमाना'ने तर कांही काळ प्रेक्षकांना वेड लावलें. 'मानापमान' नाटक मीं पाहिलें तेव्हा बालगंधर्व व जोगळेकर यांचीं गाणीं मला आवडलीं. परंतु नाटक गृहांतून बाहेर पडल्यावर त्या नाटकाचा मनोरा कशावर उभारला आहे त्याचा लगेच मला विसर पडला. उलटपक्षी 'प्रेमशोधना'चें संविधानक, त्यांतील अर्थपूर्ण पदें हीं मला अतिशय आवडलीं. हें नाटक थोड्या खेळांनंतर पडेल अशी माझी तरी कल्पना नव्हती'

दुसरे गृहस्थ म्हणजे श्री. पु. रा. लेले होत. त्यांनी आपल्या 'नाटक मंडळीच्या त्रिन्हाईी' या ग्रंथांत 'प्रेमशोधना' च्या यशापयशाचीं कारणें दिलीं आहेत. अपयशाचीं त्यांनी कारणें दिलीं तीं अशीं.

१ 'प्रेमशोधना' च्या प्रयोगांत बालगंधर्व दिसावयास फारच दिरंगाई होत असे.

२ नंदनाची भूमिका निर्जीव रेखाटली आहे. आणि सगळा सजीवपणा कंदनाच्या भूमिकेंत घातला आहे. जोगळेकराबद्दलचा कोल्हट-

करांचा दुर्ग्रह ती भूमिका अधिकच निर्जीव बनविण्यास कारण झाला.

३ नाटकाच्या दर्जाच्या मानाने 'प्रेमशोधनाला' यश मिळालें नाहीं. कोल्हटकर स्वतः त्या परिणामाबद्दल अंशतः जबाबदार आहेत.

४ खुद्द गंधर्वांनासुद्धा 'मानापमानां' तील पदें रंगवितांना जी स्फूर्ति वाटे ती स्फूर्ति त्याच चालीवरचीं 'प्रेमशोधनां' तील पदें म्हणतांना वाटत नसे.

'मानापमाना' च्या प्रथम प्रयोगाचें वर्णन करतांना खाडीलकरांनी प्रेक्षकांची नाडी परीक्षा कशी केली आणि अत्यंत उठावदारपणें गंधर्वाला नायिकेच्या वेषांत ताबडतोब प्रेक्षकांसमोर आणून त्यामुळे प्रेक्षक कसे प्रसन्न झाले तें वर्णन वाचण्यासारखें आहे.

'प्रेमशोधना' च्या अपयशाचीं अवांतर कारणेंहि ओळखता येण्या सारखीं आहेत. 'मानापमाना' चें अपूर्व यश हें त्याचें अप्रत्यक्ष कारण आहे. 'मानापमाना' ने नायक नायिकेचीं कामें करणारांना अपूर्व लोकप्रियता मिळवून दिली. यामुळे सहाजिकच 'प्रेमशोधनां' तील त्यांचा जिव्हाळा नष्ट झाला. 'मानापमानां' त 'प्रेमशोधना' प्रमाणे अद्भुतरम्य वातावरणच आहे. पण थोड्या साधनांत जास्तींत जास्त परिणामकारकता साधण्याचें, लोकानुरंजक वृत्तीचें कौशल्य खाडीलकरांत भरपूर होतें. नाटकांतून नटाचा आणि दिग्दर्शकांचा जिव्हाळा नष्ट झाला म्हणजे सोन्याचीहि माती कशी करतां येतें याचें 'प्रेमशोधन' नाटक उत्तम उदाहरण आहे. 'मानापमाना'-पासून किर्लोस्करांच्या कर्नाटकी पद्धतीच्या पदांच्या चाली गेल्या, त्यानंतरच्या कोल्हटकरांनी प्रचारात आणलेल्या फार्शी पदांच्या चालीहि लोपल्या. व हिंदुस्थानी संगीत पद्धतीच्या चाली प्रचारांत आल्या. पदांचा खावेतपणा व शक्य तो प्रसंग आणि रस यांना चिकटून राहण्याची प्रथा बंद पडून निरनिराळया रागांच्या चिजा मराठी रंगभूमीवर ऐकावयास मिळू लागल्या. आणि श्रुतिमधुर संगीताकरिता वेडा असलेला मराठी प्रेक्षकवर्ग गंधर्वांच्या गायनानें अगदी नागाप्रमाणे डुलत असलेला दिसून आला. १९११ सालापासून संगीत

बोलपटांचा उदय होइपर्यंत मराठी संगीत रंगभूमीचें हें 'गंधर्वयुग' होतें असें कुणी म्हटल्यास चुकीचें होणार नाही.

सारांश कोल्हटकरांच्या पहिल्या पांच नाटकांपैकीं 'वीरतनय' 'मूकनायक' 'प्रेमशोधन' हीं प्रयोगाच्यादृष्टीनेहि यशस्वी होण्यासारखीं नाटकें आहेत. जिव्हाळा असला तर 'मतिविकाराला' देखील प्रयोगक्षम करता येईल. 'गुप्तमंजूषा' बाबत मात्र भरवसा देता येणार नाही.

बाकीच्या ७ नाटकांपैकी '**श्रमसाफल्य**' आणि '**मायाविवाह**' हीं नाटकें प्रयोगाच्या दृष्टीने विचार करता येण्यासारखीदेखील नाहींत असें आम्हास वाटतें '**शिवपाविज्य**' देखील रंगभूमीवर यशस्वी होऊं शकलेंच असतें असें म्हणवत नाही. कारण 'शिवपाविज्या'त नाट्यपूर्ण प्रसंगाचा किंवा प्रयोगक्षमतेच्यादृष्टीने कोणत्याहि आवश्यक अशा गुणांचा अभावच दिसून येतो.

'**परिवर्तन**' या दृष्टीनें यशस्वी होऊं शकलें असतें असें वाटतें. 'परिवर्तना' तील संभाषणें मात्र वास्तव वाटत नाहींत. त्यांना प्रसंगांचें व विषयाचें महत्वच वाटत नाही. पण हा दोष खेरीज केला असतां 'परिवर्तन'-देखील प्रयोगक्षम म्हणून यशस्वी होऊं शकलें असतें असें वाटतें. पण दुर्दैव त्या नाटकाचें. 'सहचारिणी' आणि 'परिवर्तन' या नाटकांच्यावेळीं गंधर्व नाटक मंडळी आणि कोल्हटकर यांचें बिनसलें आणि 'सहचारिणी'-च्या अपयशाने 'परिवर्तन' रंगभूमीवर येऊं शकलें नाही. 'सहचारिणी' ऐवजी 'परिवर्तन' द्या अशी मागणीहि गंधर्व नाटक मंडळीकडून आली होती. 'पण एखाद्याचें नशीब' म्हणतात तें या नाटकाच्या आड आलें.

'**सहचारिणी**' नाटक कोल्हटकरांच्या उत्तम नाटकांपैकी एक आहे असें आम्हास वाटत नाही. पण त्याच्या एकपट वाईटपणाला स्वत: नटांनीच दसपट वाढविलें. आणि त्याचा परिणाम 'सहचारिणी' पहिल्या १०-५ प्रयोगांतच पडलें. दिग्दर्शक आणि नट यांच्यांत प्रयोगासंबंधी जिव्हाळा असला म्हणजे प्रयोग यशस्वी करण्याच्या कामीं ते किती जिवापाड मेहनत करतात हें पाहावयाचें असल्यास पेंढारकरांनी 'श्री' नाटकासाठी

घेतलेले परीश्रम आणि त्यांनी केलेली त्या नाटकाची सजावट उदाहरण म्हणून समोर ठेवावी. 'सन्यस्तखड्गा'चें उदाहरण आम्ही मागें दिलेंच आहे. अगदी अलिकडचें उदाहरण घ्यावयाचें झाल्यास 'विधिलिखित' आणि 'संत कान्होपात्रा' या नाटकांसाठी गंधर्वांनी उचललेलें कष्ट विचारांत घ्यावें म्हणजे आवडीने प्रयोग बसविणारा दिग्दर्शक व नटवर्ग कांही काळ का होईना कसें मातीचें सोनें करून दाखवूं शकतात हें दिसून येईल. 'सहचारिणी' नंतर लगेच 'द्रौपदी' रंगभूमीवर यावयाचें होतें. त्याच्याकरितां गाण्याच्या चाली तर राखण्याची काळजी गंधर्वांनी घेतलीच पण 'द्रौपदीच्या' प्रयोगाच्या सजावटीकरितां त्यांनी किती पाण्यासारखा पैसा खर्च केला ही विख्यात गोष्ट आहे. पण तेवढाहि जिव्हाळा नसल्यास कशाचीहि ते कशी माती करूं शकतात याचें 'सहचारिणी' हें उत्कृष्ट उदाहरण आहे.

'सहचारिणी' नाटक पडलें याबद्दल कुणालाहि तितकेसें वाईट वाटणार नाही. कारण तें नाटक परीश्रमानेहि फारसा काळ टिकूं शकलें नसतें. पण '**जन्मरहस्याने**' मात्र सर्वच बाबतींत उच्चांक गाठला. उत्तरायुष्यांत या नाटकाकरितां 'मला केवळ दोनच उत्कृष्ट नट द्या. म्हणजे जन्मरहस्य' नाटक यशस्वी करून दाखवितों. पण तेवढेंहि कोणी करीत नाही' अशी कोल्हटकरांनी तक्रार केली आहे. व प्रयोगाच्या यशस्वितेबद्दल खात्री दिली आहे. आपलें सर्व कौशल्य खर्च करून त्यांनी हें नाटक लिहिलें आणि त्यांचीं सर्व नाटकें नजरेसमोर ठेवलीं असतां त्यांनी तें खरेंहि करून दाखविलें. अशा या नाटकाचा बलवंत संगीत नाटक मंडळीने चेंदा मेंदा करून टाकला. 'जन्मरहस्य' ही कोल्हटकरांची सर्वोत्कृष्ट कलाकृति पण तिची वासलात मात्र सुंदर आणि सकस असें अपत्य केवळ अपघाताने मृत्युमुखां पडावें अशाप्रकारें लावली गेली.

या नाटकाच्या निमित्ताने कोल्हटकरांच्या आत्मचरित्रांत जो उल्लेख आला आहे त्यावरून नाटकाच्या यशापयशांत पद्यांच्या यशस्वितेला ते पाहिलें स्थान देत असावें असें दिसतें. कारण नाटकाला मिळालेल्या अपयशात दिनानाथकरितां म्हणून रघुनाथाला दिलेलीं गाणीं कोल्हापुरे यांना

झेपण्यासारखीं नव्हतीं म्हणून तें पडलें असें एक कारण त्यांनी दाखविलें आहे. कांहीहि असो 'जन्मरहस्य' नाटक वाचल्यानंतर आजहि एखादा हौशी दिग्दर्शक मिळाला तर तें यशस्वी होऊं शकेल अशी खात्री वाटते. पण हें भाग्य त्या नाटकाला अद्यापपर्यंत लाभलें नाही हेंच मात्र खरें.

आतां राहता राहिलें **'वधूपरीक्षा'** हें मूळांतील गद्य नाटक. हे नाटक प्रथम महाराष्ट्र नाटक मंडळीने खामगांव मुक्कामीं रंगभूमीवर आणलें. गुणवान नटसंच आणि खंदे दिग्दर्शकहि या नाटकाला लाभलें. भारत नाटक मंडळीनेहि या नाटकाचे प्रयोग केले व त्याहि नाटक मंडळींत पोतनीस, टीपणीसासारखे नट व दिग्दर्शक लाभलें. त्यामुळे कांहीं दिवस तें लोकप्रियहि झाल्याचें ऐकतों. पण पुढे लोकप्रियता ओसरून कांहीं दिवस मागे पडलें. १९२८ सालीं कै. पेंढारकरांनी आपल्या ललितकलादर्श नाटक मंडळीच्या रंगभूमीवर तें संगीतस्वरूपांत पुन: आणलें या नाटकांतील कथानक अत्यंत कृत्रिम आणि गुंतागुंतीचें असलें तरी व्यक्तिचित्रण जिव्हाळ्याने केलें आहे. त्यामुळे त्यांतील कांही व्यक्ति आपलें मन आकृष्ट करून घेतात. त्यांत कांही नाट्यपूर्ण प्रसंगहि आलेले आहेत. आम्ही पाहिलेला 'वधूपरीक्षेचा' प्रयोगहि ठाकठीक होता. पण तरीहि त्यांत कांहीं तरी अपुरेपणाची जाणीव मनांतून दूर सारता येई ना. कोल्हटकरांच्या सर्वोत्कृष्ट कृति वांचूनहि एक-प्रकारचें असमाधानच वाटत असतें.

आम्ही आधीच सांगितल्याप्रमाणे चिंतोबा, बोडस यांच्यासारखे कसलेले नटदिग्दर्शक, कै. नाट्याचार्य देवल, कारखानीस, टिपणीस, खाडील-कर यांच्यासारखे उच्च संस्कारांचे नाटककार दिग्दर्शक कोल्हटकरांना लाभले. या दिग्दशकांनी आपल्या काळांत अनेक नाट्यकृतींना आपल्या दिग्दर्शन-कौशल्याने लोकाप्रय करून सोडलें. या दिग्दर्शकांच्या दिग्दर्शन पद्धतीचा इतिहास दुर्दैवाने आज उपलब्ध नाही. याचें कारण निदान संगीत नाट-कांच्या क्षेत्रांत तरी देवल, खाडीलकरांचें उदाहरण वगळल्यास इतर दुसऱ्या अव्वल पिढींतील नाटककारांनी प्रायोगिक अंगाचा काटेकोर विचारच केला नव्हता असें दिसतें. कोल्हटकर स्वतः उत्कृष्ट दिग्दर्शक तर नव्हतेच पण त्यांच्या आत्मचरित्रावरून आणि इतरांच्या लेखनांतून त्यांचें प्रयोगाच्या

कलात्मक अंगाकडे विशेष लक्ष होतें असें वाटत नाही. यशस्वी नाटकाचें यशस्वी व उठावदार संगीत हेंच तें एकमात्र साधन समजत असत. त्यामुळे किर्लोस्कर मंडळीने नटाची तालीम घेऊन तें रंगभूमीवर आणावें. कर्त्यानें फक्त उठावदार, श्रुतिमधुर चाली पुरविल्या की काम संपलें.

पण सुदैवाने अगदी सुरवातीपासून कै. वा. भाऊराव कोल्हटकर, कै. गोरे, बालगंधर्व, बोडस, टिपणीस, पोतनीस आदि प्रथितयश नटसंच कोल्हटकरांच्या नाटकाला लाभला. त्यावेळी झालेल्या दिग्दर्शकांच्या दिग्दर्शन-कौशल्याबाबत त्याकाळची नाटके उदाहरणादाखल घेऊन जुन्या पिढींतील विद्यमान नटांनी आपल्या प्रत्यक्ष माहितीच्या आधारें जर कांही इतिहास लिहून ठेवला तर रंगभूमीच्या विद्यार्थ्याला ती गोष्ट फारच उपयुक्त आणि उपकारक होईल. आज केवळ कल्पनेने त्या काळच्या दिग्दर्शकांबद्दल लिहिणें अथवा नटांबाबत काही लिहिणे चुकीचे होईल, क्वचित अन्यायाचे देखील होईल.

नामवंत नाट्यसंस्था हाताशी आली तरी बऱ्याचं अंशीं कोल्हटकर अपयशीच ठरले. याचें कारण प्रयोगक्षमतेच्या दृष्टीने यशस्वी नाटककार होण्यास नाटककाराने जी खबरदारी घ्यावयाची असते. व अवधान राखा-वयाचे असतें तें कोल्हटकराना साधलें नाही. प्रेक्षकाच्या भावनात्मकबुद्धीला फारच थोड्या प्रसंगीं ते आवाहन करूं शकले. निसर्गसुंदर आणि भावनोत्कट प्रसंगाची विपुल निर्मिति ते कधीच करूं शकले नाहींत. आणि यशस्वी नाटककार होण्यास अवश्य असलेली लोकानुरंजक वृत्ति त्याच्यांत येऊं शकली नाही. दिवसेंदिवस बदलणारी प्रेक्षकांची अभिरुचि आणि त्यानुसार विकसितावस्थेंत असलेली नाट्यकला याच्याशी ते समरस कधीच होऊं शकले नाहींत. म्हणूनच पु. रा. लेले यांच्यासारख्या कोल्हटकरांच्या चाहत्यांनीदेखील ' कोल्हटकराच्या कल्पकतेच्या मानाने त्याचें नाट्यज्ञान फारच अपुरें होतें आणि वाढत्या वयाबरोबर हें ज्ञान वाढवयाच्या ऐवजी तें संपुष्टात येत चाललें,' असा आपला अभिप्राय द्यावा लागला.

कोल्हटकराच्या नाट्यकृतींचा बराच विचार केल्यानंतर असें वाटूं लागलें आहे की कोल्हटकरांच्या नाट्यसृष्टींत भव्यतेचा, आदर्शाचा अभा-

घच आहे. त्यांची 'मूकनायक' 'प्रेमशोधन' 'जन्म रहस्य' 'मतिविकार' या सारखी प्रयोगक्षम नाटकेंदेखील आपली मानसिक भूक भागवूं शकत नाहींत. याचें कारण तरी तेंच आहे. प्रयोगाच्या चिरकालिक यशात याहि गोष्टीला फार मोठें महत्व आहे. लहानापासून थोर नाटककार हे आपापल्या परीने जगाचें चित्र रंगवित असतात आणि जीवन सकस होईल अशा द्रव्याचें अमृत न बोलता, न कळू देतां, अवसान अथवा अविर्भाव कांहीही अंगांत न आणतां आपल्या पिढीला पाजत असतात. कांही नाटककार हें कार्य प्रेक्षकांच्या हृदयाचा भेद करून करतात तर कांही प्रेक्षकांना हसवून तें कार्य करतात. खाडीलकरांची कोणतीहि कृति घ्या Ibsen, Shakes-peare आदि जगद्वंद्य नाटककारांचें कोणतेहि नाटक घ्या, तें मुद्दाम आपल्याला कांही सांगताहेत असें तर दिसत नाही पण आपल्या मनात मात्र आपण कांही तरी उदात्त असें पाहिलें, अनुभविले असें वाटूं लागते. सामर्थ्याने त्यांच्या कृतींचा विचार केला तर ते यथार्थाने मानवी जीवनाच विधायक टीकाकार वाटतात. पण कोल्हटकरांच्या कृतींत आधुनिक सुधारणेचा प्रादुर्भाव असूनहि माणसांत एखाद्या गोष्टीची आच असावी व त्या उच्चभूमिकेवरून 'केला जरी पोत बळेंचि खाले' या उक्तिप्रमाणे त्याला कुठेंहि न्या पण ती एकच गोष्ट सर्व ठिकाणीं ध्वनित व्हावी, असें कोल्हटकराच्या कृति वाचून वाटत नाही. खाडीलकरांचा जाज्वल्य देशाभिमान, परकीयासंबंधीचा तिरस्कार, गुलामी मनोवृत्तिबद्दल त्यांना येणारा संताप आणि आपल्या संस्कृतीबद्दल, परंपरेबद्दल त्यांना वाटत असणारा स्वाभिमान त्यांच्या प्रत्येक कृतीतून उफाळून बाहेर येतो.

कोल्हटकरांच्या कृतींच तसें नाही. सामाजिकसुधारणा संबंधीचे त्यांचे प्रगत विचार प्रत्येक कृतीत आढळत असल तरी त्यांच्या जीवाची आच तेथे दिसत नाही. साखरेबरोबर कडु चिराईताचा काढा देण्याची त्यांची इच्छा. पण प्रत्यक्षांत मात्र कडुचिराइत नांवापुरतेच राहतें आणि साखर मात्र भरपूर दिसते. कोणतीहि उदात्त व आदर्श अशी त्यांची भूमिका असण्यापेक्षा वैचित्र्याच्या, सौंदर्याच्या मागे लागलेले कलाकार या नात्यानेच ते प्रामुख्याने दिसतात. निव्वळ कलेखातर कला असा त्यांचा कल दिसत नसला तरी त्यांच्या कलाकृति जीवनाचा कोणता आदर्श निर्माण करतात. ?

कोणती भव्यता व उदात्तता त्यांत वसते, हें सांगणें कठीण. कोल्हटकरांच्या अपयशाला हेंहि एक कारण शक्य आहे. आणि त्याचमुळे त्यांची कोणतीहि नाट्यकृति वाचून मानसिक भूक भागत नाही. खाडीलकरांच्या प्रभावी व कलापूर्ण तत्वप्रतिपादनांत त्यांची बेडोल विनोदी पात्रें, ओजस्वी पण वर्तमानपत्री छापाची भाषा, कष्टानेहि काव्यगुण आढळणार नाहीत अशीं नीरस पदें दिसत असूनहि नाट्याचार्य पदाचा मानाचा जरीपटका त्याच्याकडे जातो.

याचें कारण काय ? मला वाटतें याचे उत्तर Elizabeth Drew यानी अत्यंत मार्मिक व समर्पक असें दिलें आहे.

ती म्हणते, 'नाट्यदृष्ट्या वैशिष्ट्यपूर्ण अशीं मग कोणतीं नाटकें आहेत ?' याचें उत्तर तिनेच देऊन ठेवलें आहे. ' जी रंगभूमीवर प्रयोग-दृष्ट्या यशस्वी आहेत आणि ज्यांत मानवी जीवनाचें यथार्थ दर्शन घडवून त्यावर जीं अधिक प्रकाश पाडतात तीं नाटकें उत्कृष्ट होत. अशीं नाटकें रंजनाने सर्वांना आनंदित करण्याचें त्यांचें जें एक जीवनमूल्य आहे त्या प्रमाणे एका बाजूनें तीं मनुष्याला रंजवितातच. पण आपल्या जीवनांत ज्या आदर्श जीवनाच्या दर्शनाने प्राप्त होणाऱ्या पूर्ण समाधानाची अपेक्षा असते तें समाधानाचें सुखहि आपल्याला प्राप्त करून देतात.

What then are plays which are dramatically siginificant ? They are plays which are both theatrically effective and which contain, as well, some real interpretation and illumination of our human life; plays which do not only please at one level of satisfaction, that of entertainment value but which satisfy us as complete human beings. Eiizabeth Drew.

———

१५

समालोचन

'मनुष्य जीवनाचा अर्थ सांगणारें तें वाङ्मय' अशी वाङ्मयाची सुटसुटीत व्याख्या तात्यासाहेब केळकरांनी केली आहे. अर्थात् व्यक्ति आणि तिचें वाङ्मय यांचा संबंध देह आणि जीव यांच्यासारखा अभेद्य आहे. कोणतीहि व्यक्ति आपल्या वाङ्मयांत प्रगट झालीच पाहिजे. लेखकाला जें उत्कटतेने वाटत असतें, मनुष्य जीवनासंबंधीचें जें ज्ञान त्याला झालें असतें, तें जीवन त्याला जसें दिसतें, जीवनासंबंधीच्या त्याच्या ज्या अपेक्षा असतात, आशा असतात, पूर्वग्रह असतात, आवडी असतात त्या सर्वांचें प्रतिबिंब त्याच्या वाङ्मयांत पडल्याशिवाय राहत नाही. इतर वाङ्मयांपेक्षा नाट्यवाङ्मय, किंबहुना सर्वच ललित वाङ्मय, असा एक वाङ्मयाचा प्रकार आहे की त्यांत निरनिराळीं पात्रें बोलत असतात. त्या प्रत्येक पात्राशीं समरस होऊन कलावन्त त्या पात्राच्या मुखानें बोलत असला तरी त्या अनेक पात्रांपैकीं कुणाच्या मुखांतून लेखक स्वतः बोलतो हें सांगणें कठीण असतें. किंबहुना हें न सांगतां येण्याइतक्या चातुर्यानें आपल्या निर्मित पात्राशी तो समरस होतो यांतच त्याचें खरें कला-लाघव असतें. अनेकदा म्हणूनच ललित लेखकाच्या माथीं त्याच्या निर्मित पात्रांचे विचार लादले जातात. Ibsen ने आपल्या 'Ghosts' नाटकांत Menander च्या मुखांतून किंवा Oswald किंवा त्याच्या आईच्या मुखांतून वदविलेले अनेक विचार Ibsen चे आहेत असा त्याच्यावर आरोप करण्यांत आला होता.

परंतु नाटकाला प्रचाराचें साधन म्हणून राबविणारा नाटककार आपल्या कलाकृत्तींची कितीहि कौशल्यानें निर्मिति करीत असला तरी त्या कलाकृतींतील प्रचाराच्या धोरणाच्या अनुरोधानें त्या नाटककाराचा आत्मा कोणत्या विशिष्ट गोष्टीं भोंवती घोटाळतो हें सहज कळून येऊं शकतें. नाटकां-कडे केवळ कलेच्या दृष्टीनें पाहणारा कलावन्त मात्र अशा कलाकृतींतून शोधून काढणें अवघड आहे.

या दोन अंतिम टोकांच्या सीमारेषेंत तात्यासाहेब कोठे पडतात हें पाहणें मोठेसें कठीण काम नाही. तात्यांचा नाटकाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन कलावंताचा असला तरी साखरेबरोबर कडुचिराईत देण्याचा दुय्यम हेतुहि त्यांच्या प्रत्येक कलाकृतींत होताच. तो हेतुहि केवळ अभावितपणें त्यांच्या प्रत्येक कृतींत शिरला असें नाही तर दुय्यम हेतु म्हणून कां होईना मुख्य हेतु इतक्याच अधिकाराने व डौलाने उघडाउघडी प्रत्येक कृतीत त्याला प्रवेश मिळाला. आणि म्हणूनच स्वतः तात्यासाहेबांनीदेखील 'मतिविकारा'च्या प्रस्तावनेंत आपल्या त्या पूर्वीच्या प्रत्येक नाटकाच्या पाठीमागे एकेका विषयाचें शेपूट जोडलें.

आतापर्यंत तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या प्रत्येक कलाकृतीचा आपण सर्वांगीण विचार केला आहे. त्यावरून देखील आपल्याला हेंच दिसून येईल की कोल्हटकर हे प्रथम कलावन्त आहेत आणि उपदेशाची व प्रचाराची त्यांची भूमिका बुद्धिपुरःस्सर त्यांनी स्वीकारली असली तरी ती दुय्यम आहे. कोल्हटकरांच्या पहिल्या तीन कलाकृति तर केवळ रंजनासाठीच निर्माण झाल्या आहेत. कोल्हटकरांचा कलाविलास हेतुशून्य कधींहि नव्हता असें सांगण्यांत येतें. आपण वर दर्शविलेल्या वस्तुस्थितिनुसार तें निधान बरोबरहि आहे असें म्हणतां येईल. कारण रंजनाबरोबर उपदेशहि गोवलेला असावा अशी त्यांची भूमिका प्रत्येकवेळीं होती हें अमान्य करता येणार नाही.

या अनुरोधाने आपण त्यांच्या बाराहि नाटकांकडे पाहिलें तर त्यांतील सहा नाटकें केवळ विवाह विषयपर आहेत. 'विधूरविवाह' 'पुनर्विवाह' 'विषमविवाह' 'अनुलोमविवाह' 'प्रतिलोमविवाह' व '**मायाविवाह**' (गांधर्व व नोंदणी पद्धतीचा विवाह) या सहा विवाह विषयक प्रश्नांवर 'वीरतनय' 'मतिविकार' 'प्रेमशोधन' 'वधूपरीक्षा' 'जन्मरहस्य' आणि 'मायाविवाह' हीं नाटकें त्यांनी लिहिलीं 'मूकनायका'चा विषय 'पुरुषास पशुवृत्तिप्रत पोहोंचाविणारें व्यसन' आहे असें सांगण्यांत येतें. 'गुप्तमंजुषाचा' विषय स्त्री शिक्षण आहे असा त्याच्यावर आरोप आहे. 'सहचारिणी' केवळ रंजनासाठींच लिहिलेलें प्रहसन आहे.

'परिवर्तना'चा विषय 'स्त्रियांचे समान हक्क' असा आहे तर 'शिवपाविञ्य' केवळ एक ऐतिहासिक नाटक आहे. 'श्रमसाफल्या'तील विषय त्याच्या नांवांतच स्पष्ट दिला आहे. या विषयवारीवरून आपल्याला सामन्यतः असें अनुमान काढावयास कांहींच हरकत नाही की मनुष्याच्या जीवनांत निश्चितपणें येणाऱ्या विवाहाचें कोल्हटकरांना अनन्य महत्व वाटत होतें. 'मूकनायक' व 'गुप्तमंजूष' या दोन्हीं नाटकांना कांहींहि विषय जोडले तरी तीं प्रामुख्यानें रंजनात्मकच नाटकें आहेत व त्या दोन्हीं नाटकांतील नायक आपल्यावर प्रेम करणाऱ्या पत्नीच्याच शोधांत असलेले दिसून येतील. 'परिवर्तना'चा विषय 'स्त्रियांचे समान हक्क' असा असला तरी त्यांतहि अनुरूप तरुण तरुणीच्या विवाह विषयाने कांही भाग व्यापला आहेच. 'शिवपावित्र्या'चें कथानक ऐतिहासिक असलें तरी त्यांतहि प्रेमवेडी हसीना आणि आपले सारें जग हसीनेच्या महालांतच आहे असें समजणारा महंमद याचें प्रभावी अस्तित्व आहेच. 'श्रम साफल्यां'तहि श्रमाचें साफल्य बाळासाहेबांना मुक्तेच्या प्राप्तिमुळेच खरोखरच झालें आहे. सारांश काव्य, कल्पकतेच्या बाबतींत स्वर्गावर स्वारी करणारी कोल्हटकरांची प्रतिभा शेवटी प्रेम, विवाह, व सुखाचा संसार, या जीवनांत हमखास येणाऱ्या, म्हणूनच सामान्य गोष्टींच्या, खुराड्यांतच अडून बसलेली आपल्याला दिसून येते. कोणत्या पात्रांच्या मुखाने कोल्हटकर स्वतः विचार व्यक्त करतात हें सांगतां आलें नाही तरी व्यक्ति, तिचें सुख, तिचा विवाह, सुखाचा संसार या सामान्य गोष्टींभोंवतीच कोल्हटकरांची प्रतिभा सारखी फिरत असलेली आपल्याला दिसते.

नाटकांतील विषय वा जीवनाचें चित्रण मानवी जीवनांतील वेचक प्रसंगांची नाट्यपूर्ण गुंफण करूनच नाटककार करीत असल्यामुळे तिच्यांत व्यक्तीच्या सामान्य जीवनाचें प्रतिबिंब पडलें तर त्यांत फारशी हरकत नाही. पण आपण जें जीवन अनुभवितों त्याची निर्जीव प्रतिकृति पाहण्याकरितांच का आपण नाटकें पाहतों? 'नाही' हेंच त्याचें उत्तर आहे. आपल्या सामान्य जविनांतहि रोज आपण वावरत असतां जें आपल्याला दिसत नाही, ज्याची अनुभूति प्रत्यक्षांत आपणाला घडली नाही व ज्या जीवनाच्या चित्राने आपल्या जीवनाविषयक ज्ञानांत भर पडतें असलीं चित्रें नाटकांत पाह-

ण्याकरितां आपण जातों. त्यांत दृष्टीचें व नेत्राचें जितकें समाधान आहे तितकेंच तें मानसिकहि आहे. दृष्टीच्या व नेत्राच्या सुखानें होणारा आनंद हा टिकाऊ कधींच राहणार नाही. तो टिकाऊ व्हावयाचा असेल तर त्या चित्राच्या दर्शनानें होणाऱ्या दृष्टि व नेत्राच्या आनंदाबरोबर मानसिक आनंदहि मिळूं शकला पाहिजे. म्हणूनच Elizabeth Drew हिनें 'रंजनानें सर्वांना आनंदित करण्याचें त्यांचें जें एक जीवनमूल्य आहे त्याप्रमाणे एका बाजूनें तीं मनुष्याला आनंदित तर करतातच पण मनुष्याला आपल्या जीवनांत ज्या आदर्श जीवनाच्या दर्शनानें प्राप्त होणाऱ्या पूर्ण समाधानाची अपेक्षा असते तें समाधानाचें सुखहि उत्तम नाटकें आपल्याला प्राप्त करून देतात. (Plays which do not only please at one level of satisfaction – that of entertainment value–but which satisfy us as complete human being ') असें म्हटलें आहे. Shakespeare चें अमरत्व Hamlet च्या 'मरावें कीं जगावें' या भाषणांत नाही. कोणत्याहि व्यक्तीच्या स्वभाव चित्रणांत नाही तर त्याच्या कृति पाहून त्या सर्व कृतींतून मानवी जीवनाचें जें दिव्य दर्शन घडतें त्यांत ते साठविलें आहे. पडद्याआड लपलेले जीवनाचे मनोहर कप्पे त्यांनी आपल्या रसिक प्रेक्षकाला दाखविले आहेत. त्यांच्या अज्ञानाचा निरास केला आहे. त्यामुळे रसिक प्रेक्षकांचें रंजन तर झालेंच पण त्याहिपेक्षा त्यांची मानसिक भूक भागली. हीच गोष्ट Ibsen ची आहे. आणि मराठी नाटककारांतहि तीच गोष्ट खाडीलकरांचीहि आहे असें म्हणतां येईल.

कोल्हटकरांची नाटकें अद्भुतरम्य आहेत व कोल्हटकर हे अद्भुतरम्य नाटकें लिहिणारे नाटककार आहेत असें समजण्यांत येतें. कोल्हटकरांची नाटकें ज्यावेळीं प्रसिद्ध झालीं त्याच्या फार तर १५ वर्षें आधी Ibsen चा उदय झाला. व त्याच्या आतां सर्वोत्कृष्ट ठरलेल्या कृति युरोपांत १९ व्या शतकाच्या शेवटच्या दशकांतच आल्या. Shaw किंवा Ibsen यांचा परिचय साता समुद्राच्यापलीकडे हिंदुस्थानाला व्हावयाचा होता. Shakespeare, Moliere, Sheridan यांच्याच कृति त्यावेळीं वाचावयास मिळाल्या व त्या कृतींचीं रूपांतरें अगर

भाषांतरें करण्याची जणु कांही अहमहमिका महाराष्ट्रीय नाटककारांत सुरू झाली. या तीन नाटककारांतील सर्वश्रेष्ठ अशा Shakespeare च्या कृति त्यावेळीं वाचावयास मिळाल्या व कोल्हटकरांच्या मनावर सर्वांत अधिक परिणाम Shakespeareच्या नाटकांचाच झाला. ही स्थिति केवळ कोल्हट-करांचीच होती असें नव्हे. त्याच नाटककाराच्या नाटकांचा परिणाम खाडीलकरावरहि झाला. म्हणूनच Shakespeare सारखीं स्वतंत्र कथानकें लिहावीं या बुद्धीने कोल्हटकरांनी प्रथम शोकांत नाटकच लिहावयास घेतले. खाडीलकरांचीहि तीच स्थिति. Shakespeare चीं कथानकें कांही स्वतंत्र असलीं तरी पूर्वीच्या ऐतिहासिक कथांवर आधारलेलींहि अनेक नाटकें Shakespeare नीं लिहिली आहेत. त्याच धर्तीवर खाडीलकरांनीदेखील मराठ्यांच्या इतिहासांतील कळस ढळविणारा असा सवाई माधवरावांच्या मृत्यूचा ऐतिहासिक प्रसंग घेतला व या कथानकात Hamlet आणि आयागो या दोन स्वभावविशेषांचें मिश्रण करून एखादी व्यक्ति निर्माण करावी या उद्देशाने त्यांनी सवाई माधवराव निर्माण केला. या दोन्हींहि नाटककारांवर Shakespeare च्या कृतींचा अगदी सुरवातीस जो परिणाम तोच दोघांच्याहि बाबतींत कायम टिकला.

अफाट सागराच्या उदरांत काय वसत नाही. ? त्यांतून एखादा चतुर मनुष्य समुद्राच्या तळीं बुडी मारून त्यांतून दैदिप्यमान मोत्यें काढून आणील तर दुसरा पाण्याच्या बुडाशी असलेल्या काट्या कुटयांनाच घेऊन वर येईल. तात्यासाहेब कोल्हटकर आणि काकासाहेब खाडीलकर या दोघां-चेंहि स्फूर्तिस्थान एकच असतांहि दोघांच्याहि यशापयशांत जें जमीन अस्मानचे अंतर दिसून येतें त्याचें मूळ अगदी सुरवातीला या दोघांवरहि Shakespeare च्या कृतींचा जो परिणाम अगदी सुरवातीस झाला त्यांत वसत आहे. खाडीलकरांना Shaskepeare ची स्वतंत्र कथानकरचना-चातुरी प्रथम दिसण्यापेक्षा त्याची भव्य, उदात्त, व्यक्तिदर्शनाची कलाचा-तुरीच जास्त अनुकरणीय व आदर्श वाटली. आणि म्हणून खाडीलकरांचीं नाटकें ही व्यक्ति वैशिष्ठ्याने नटलेलीं आपणास दिसून येतात. कोल्हटकरांना मात्र Shaskepeare च्या स्वतंत्र व अद्भुतरम्य कथानकांनीच मोहिनी घातली आणि जिवनाच्या अखेरच्या क्षणापर्यंत तिचा परिणाम कधीहि नष्ट

होऊं शकला नाही. ही गोष्ट केवळ त्यांच्या नाटकाच्या बाबतींतच खरी आहे असें नव्हे तर 'दुटप्पी की दुहेरी' किंवा 'शामसुंदर' या त्यांच्या दोनहि कादंबऱ्या समोर धरल्या तरी त्यांतहि आपणाला स्वतंत्र, अद्भुतरम्य, रहस्यपूर्ण कथानकाची आवडच प्रभावी असल्याचें दिसून येईल.

कोल्हटकरांचीं पहिलीं तीनहिं नाटकें आपण पाहिलीं म्हणजे Shakespeare च्या Romantic Comedies अद्भुतरम्य सुखांत नाटकांत व या नाटकांत दिसणारें साम्य चटकन नजरेस येतें. H. B. charlton ने Shakespeare च्या Romantic comedy चें लक्षण 'What is a romance but a tale of love and adventure, of prouesse and courtesie. Romantic Comedy is preeminently the comedy of love. It is its specific occupation with wooing which distinguishes it most markedly from clascial comedy. Its chief concern is with lover and with love making and the lovers, whose wooing is his main interest, are youth and maidens endowed with those gifts of body and spirit which are the traditions of cultured aristocracy. असें सांगितलें आहे. समाजांतील वरच्या दर्जाच्या सुसंस्कृत तरुण तरुणींनी परस्परावर अनुरक्त होऊन परस्परांच्या प्राप्ति साठी अनेक साहसाचीं कृत्यें करून घडविलेली प्रेमकथा असें शेक्सपियरच्या या सुखांत नाटकांचें वर्णन करता येईल. परस्परावर अनुरक्त असलेले तरुण व तरुणी, परस्परांच्या प्राप्तिकरितां त्यांनीं केलेलीं अद्भुत व धाडसाचीं कृत्यें व त्या तरुण तरुणींचा समाजांतील सुसंस्कृत व श्रेष्ठ प्रतीचा दर्जा हीं सामान्यतेंकरून Shakespeareच्या Romantic Comedy चीं लक्षणें मानता येतील. हीं शेक्सपियरच्या Romantic Comedy चीं लक्षणें आपण 'वीरतनय' 'मूकनायक' व 'गुप्तमंजूष' या तीन नाटकांत पाहूं लागलों तर आपल्याला तीं सारीं लक्षणें या नाटकांत तंतोतंत दिसून येतील. या तीनहि नाटकांत कोल्हटकरांचा मुख्य कटाक्ष स्वतंत्र कथानकें निर्माण करण्याकडे होता.

कोल्हटकरांच्या वाङ्मयांत ही अद्‌भुतरम्यता शिरण्याचें कारण Shakespeare च्या नाटकांचा त्यांच्या मनावर झालेला प्रभावी परिणाम हें तर आहेच पण त्याच बरोबर आपण कांही तरी स्वतंत्र, नाविन्यपूर्ण अशा कलाकृति निर्माण कराव्या ही त्यांच्या मनाची जी नेहमीची ओढ तीहि त्यांनी अशा तऱ्हेची निर्मिति करण्यास कारणीभूत झाली आहे.

Romance किंवा Romantic या इंग्रजी शद्बाला 'अद्‌भुतरम्य' असा पर्याय बऱ्याच ठिकाणीं वापरलेला आढळतो. तात्यासाहेब केळकरांनी Romance म्हणजे 'स्वतंत्र कल्पनासृष्टीतील सौंदर्यानुभूति' असें म्हटलें आहे. प्रो. पोतदार यांनी 'रोमांचवाद' असा शद्ब सुचविला आहे. श्री. क्षीरसागरांनी Romanticism ला 'सौंदर्यवाद' असें म्हटलें आहे. Romance किंवा Romanticism या इंग्रजी शद्बप्रयोगाला जुळणारा मराठींत कोणताहि शद्ब असो परंतु Romantic ही एक विशिष्ट प्रवृत्ति आहे असें आम्हाला वाटतें. 'काव्यांत, कलेत, सामाजिक क्रियांत किंबहुना अखिल जीवनांत नवनिर्मिति करून दाखविणारी, जीर्णता निरसून टाकणारी, वैचित्र्य व चैतन्य अर्पण करणारी अशी एक महत्वाची मानवी प्रवृत्ति आहे' असें क्षीरसागरांनी म्हटलें आहे तें आम्हाला पूर्णांशाने पटतें. किंबहुना कोल्हटकरांच्या ललित वृत्तीच्या पाठीमागे वसणारी जी कोल्हटकरांची मनोवृत्ति तिचें यापेक्षां अधिक यथार्थतेने वर्णन करता येणार नाही. A quivering sensibility in the presence of beauty 'सुंदर वस्तूच्या दर्शनाने चित्त गुंगून जाणें, भराऱ्या मारूं लागणें' असें या वृत्तीचें प्रधान लक्षण आहे. 'गुप्तमंजूषा'नंतरहि या मनोवृत्तीचा पगडा कोल्हटकराच्या मनावरून नाहीसा झाला होता असें म्हणतां येणार नाही. 'प्रेमशोधन' 'वधूपरीक्षा' यांचाहि साचा तोच आहे. एवढे मात्र खरें की 'गुप्तमंजूषा-' नंतर ही अद्‌भुतरम्य अशी मनोवृत्ति कमी होत गेली. पण ती पूर्णांशाने लोपली असें खास म्हणता यावयाचें नाही.

Romanticism in the main tends to be idealistic and optimistic and liberel. It sees life in general as glamourous, exciting and admirable. वास्तवापेक्षा आदर्शाकडे

पाहणें, जीवनांत आशावादी व उदार विचारसरणीचें असणें व मानवी जीवन सामान्यतः आनंदी, अद्भुत व कौतुक करण्यासारखें आहे असा Romantic नाटककारांचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन असतो. अगदी सुरवातीला तर Romantic हा शब्द 'कल्पित आणि अवास्तव' यांचाच पर्याय वाचक होता असें दिसून येतें. Romantic नाटककारांच्या या दृष्टि-कोनाला समोर ठेवून आपण त्यांच्या नाट्यकृतींचा विचार करूं लागलों तर त्यांची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टि, निदान त्यांच्या नाट्यकृति पुरती तरी, अगदी याच स्वरूपाची होती व आत्मनिष्ठ होती असें खास म्हणतां येईल. म्हणूनच जगाकडे पाहण्याच्या त्यांच्या या दृष्टिमुळे त्यांचीं कथानकें अत्यंत कृत्रिम व काल्पनिक झालीं. व्यक्तींचे नमुने निर्माण करण्यापेक्षा, स्वतंत्र कथानकाची महति त्यांना अधिक वाटत असल्यामुळे, व्यक्तिचित्रण उठावदार होऊं शकलें नाही.

Romantic या प्रवृत्तींत एक प्रकारचा बंडखोरपणा आहे. कोण-त्याहि प्रकारची पूर्वादर्शभक्ति त्या प्रवृत्तींत नाही. या प्रवृत्तिकडे कोल्टकरांचें मन साहजिकच आढेल्या गेलें. 'सामाजिक' की 'राष्ट्रीय' सुधारणा आधी हा वाद एकोणीसाव्या शतकाच्या अखेरीस ऐनभरास होता. राष्ट्रीय सुधा-रणावादी पक्ष म्हणजे पूर्वादर्शभक्ति असणारा. परंपरेचा अभिमानी. जुन्या गोष्टींना कवटाळून बसणारा. तर समाजसुधारणावादी पक्ष म्हणजे कोण-त्याहि प्रकारची पूर्वादर्शभक्ति ज्याच्यांत नाही, आपल्या परंपरेशी, धर्म-कल्पनांशी आचार विचाराशी युद्धास सज्ज असलेला असा. हें समीकरण त्यावेळीं सर्वमान्य असें होतें. चिपळूणकर, टिळक ही परंपरा पहिल्या वृत्तीची तर रानडे, गोखले, आगरकर ही परंपरा दुसऱ्या वृत्तीची. या दोन परंपरा स्पष्टपणें त्यावेळीं दिसून येत होत्या. कोल्हटकरांना पहिल्यापेक्षा दुसऱ्या परंपेरबद्दलचा आदर व कळकळ होती. एकापरीने त्यावेळच्या बंडखोर सामाजिक सुधारकांबद्दल त्यांना जिव्हाळा वाटत होता. त्यामुळे वाङ्मयांतील Romanticism च्या प्रवृत्तीशी त्यांचें अधिक जुळलें यांत नवल नाही.

पण या बंडखोर प्रवृत्तीचे आणि त्यांच्या कलावन्ताच्या भूमिकेचें मात्र तितकेसें जुळलें नाही. कला ही रंजनात्मक आहे. उपदेशाची भूमिका

१५

समालोचन

' मनुष्य जीवनाचा अर्थ सांगणारें तें वाङ्मय ' अशी वाङ्मयाची सुटसुटीत व्याख्या तात्यासाहेब केळकरांनी केली आहे. अर्थात् व्यक्ति आणि तिचें वाङ्मय यांचा संबंध देह आणि जीव यांच्यासारखा अभेद्य आहे. कोणतीहि व्यक्ति आपल्या वाङ्मयांत प्रगट झालीच पाहिजे. लेखकाला जें उत्कटतेने वाटत असतें, मनुष्य जीवनासंबंधीचें जें ज्ञान त्याला झालें असतें, तें जीवन त्याला जसें दिसतें, जीवनासंबंधीच्या त्याच्या ज्या अपेक्षा असतात, आशा असतात, पूर्वग्रह असतात, आवडी असतात त्या सर्वांचें प्रतिबिंब त्याच्या वाङ्मयांत पडल्याशिवाय राहत नाही. इतर वाङ्मयांपेक्षा नाट्यवाङ्मय, किंबहुना सर्वच ललित वाङ्मय, असा एक वाङ्मयाचा प्रकार आहे की त्यांत निरनिराळीं पात्रें बोलत असतात. त्या प्रत्येक पात्राशीं समरस होऊन कलावन्त त्या पात्राच्या मुखानें बोलत असला तरी त्या अनेक पात्रांपैकीं कुणाच्या मुखांतून लेखक स्वतः बोलतो हें सांगणें कठीण असतें. किंबहुना हें न सांगतां येण्याइतक्या चातुर्यानें आपल्या निर्मित पात्राशी तो समरस होतो यांतच त्याचें खरें कलालाघव असतें. अनेकदा म्हणूनच ललित लेखकाच्या माथीं त्याच्या निर्मित पात्रांचे विचार लादले जातात. Ibsen ने आपल्या 'Ghosts' नाटकांत Menander च्या मुखांतून किंवा Oswald किंवा त्याच्या आईच्या मुखांतून वदविलेले अनेक विचार Ibsen चे आहेत असा त्याच्यावर आरोप करण्यांत आला होता.

परंतु नाटकाला प्रचाराचें साधन म्हणून राबविणारा नाटककार आपल्या कलाकृत्तींची कितीहि कौशल्यानें निर्मिति करीत असला तरी त्या कलाकृतींतील प्रचाराच्या धोरणाच्या अनुरोधानें त्या नाटककाराचा आत्मा कोणत्या विशिष्ट गोष्टीं भोंवती घोटाळतो हें सहज कळून येऊं शकतें. नाटकांकडे केवळ कलेच्या दृष्टीने पाहणारा कलावन्त मात्र अशा कलाकृतींतून शोधून काढणें अवघड आहे.

या दोन अंतिम टोकांच्या सीमारेषेंत तात्यासाहेब कोठे पडतात हें पाहणें मोठेसें कठीण काम नाही. तात्यांचा नाटकाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन कलावंताचा असला तरी साखरेबरोबर कडुचिराईत देण्याचा दुय्यम हेतुहि त्यांच्या प्रत्येक कलाकृतींत होताच. तो हेतुहि केवळ अभावितपणें त्यांच्या प्रत्येक कृतींत शिरला असें नाही तर दुय्यम हेतु म्हणून कां होईना मुख्य हेतु इतक्याच अधिकाराने व डौलाने उघडाउघडी प्रत्येक कृतीत त्याला प्रवेश मिळाला. आणि म्हणूनच स्वतः तात्यासाहेबांनीदेखील 'मतिविकार'च्या प्रस्तावनेंत आपल्या त्या पूर्वीच्या प्रत्येक नाटकाच्या पाठीमागे एकेका विषयाचें शेपूट जोडलें.

आतापर्यंत तात्यासाहेब कोल्हटकरांच्या प्रत्येक कलाकृतीचा आपण सर्वांगीण विचार केला आहे. त्यावरून देखील आपल्याला हेंच दिसून येईल की कोल्हटकर हे प्रथम कलावन्त आहेत आणि उपदेशाची व प्रचाराची त्यांची भूमिका बुद्धिपुरःस्सर त्यांनी स्वीकारली असली तरी ती दुय्यम आहे. कोल्हटकरांच्या पहिल्या तीन कलाकृति तर केवळ रंजनासाठीच निर्माण झाल्या आहेत. कोल्हटकरांचा कलाविलास हेतुशून्य कधीहि नव्हता असें सांगण्यांत येतें. आपण वर दर्शविलेल्या वस्तुस्थितिनुसार तें निधान बरोबरहि आहे असें म्हणतां येईल. कारण रंजनाबरोबर उपदेशहि गोवलेला असावा अशी त्यांची भूमिका प्रत्येकवेळीं होती हें अमान्य करता येणार नाही.

या अनुरोधाने आपण त्यांच्या बाराहि नाटकांकडे पाहिलें तर त्यांतील सहा नाटकें केवळ विवाह विषयपर आहेत. 'विधूरविवाह' 'पुनर्विवाह' 'विषमविवाह' 'अनुलोमविवाह' 'प्रतिलोमविवाह' व '**मायाविवाह**' (गांधर्व व नोंदणी पद्धतीचा विवाह) या सहा विवाह विषयक प्रश्नांवर 'वीरतनय' 'मतिविकार' 'प्रेमशोधन' 'वधूपरीक्षा' 'जन्मरहस्य' आणि 'मायाविवाह' हीं नाटकें त्यांनी लिहिलीं 'मूकनायका'चा विषय 'पुरुषास पशुवृत्तिप्रत पोहोंचाविणारें व्यसन' आहे असें सांगण्यांत येतें. 'गुप्तमंजुषाचा' विषय स्त्री शिक्षण आहे असा त्याच्यावर आरोप आहे. 'सहचारिणी' केवळ रंजनासाठींच लिहिलेलें प्रहसन आहे.

'परिवर्तना'चा विषय 'स्त्रियांचे समान हक्क' असा आहे तर 'शिवपाविऱ्य' केवळ एक ऐतिहासिक नाटक आहे. 'श्रमसाफल्यां'तील विषय त्याच्या नांवांतच स्पष्ट दिला आहे. या विषयवारीवरून आपल्याला सामन्यतः असें अनुमान काढावयास कांहींच हरकत नाही की मनुष्याच्या जीवनांत निश्चितपणें येणाऱ्या विवाहाचें कोल्हटकरांना अनन्य महत्व वाटत होतें. 'मूकनायक' व 'गुप्तमंजूष'. या दोन्हीं नाटकांना कांहीहि विषय जोडले तरी, तीं प्रामुख्याने रंजनात्मकच नाटकें आहेत व त्या दोन्हीं नाटकांतील नायक आपल्यावर प्रेम करणाऱ्या पत्नीच्याच शोधांत असलेले दिसून येतील. 'परिवर्तना'चा विषय 'स्त्रियांचे समान हक्क' असा असला तरी त्यांतहि अनुरूप तरुण तरुणीच्या विवाह विषयाने कांही भाग व्यापला आहेच. 'शिवपाविऱ्या'चें कथानक ऐतिहासिक असलें तरी त्यांतहि प्रेमवेडा हसीना आणि आपले सारें जग हसीनेच्या महालांतच आहे असें समजणारा महंमद याचें प्रभावी अस्तित्व आहेच. 'श्रम साफल्यां'तहि श्रमाचें साफल्य बाळासाहेबांना मुक्तेच्या प्राप्तिमुळेच खरोखरच झालें आहे. सारांश काव्य, कल्पकतेच्या बाबतींत स्वर्गावर स्वारी करणारी कोल्हटकरांची प्रतिभा शेवटी प्रेम, विवाह, व सुखाचा संसार, या जीवनांत हमखास येणाऱ्या, म्हणूनच सामान्य गोष्टींच्या, खुराड्यांतच अडून बसलेली आपल्याला दिसून येते. कोणत्या पात्रांच्या मुखाने कोल्हटकर स्वतः विचार व्यक्त करतात हें सांगतां आलें नाही तरी व्यक्ति, तिचें सुख, तिचा विवाह, सुखाचा संसार या सामान्य गोष्टींभोंवतीच कोल्हटकरांची प्रतिभा सारखी फिरत असलेली आपल्याला दिसते.

नाटकांतील विषय वा जीवनाचें चित्रण मानवी जीवनांतील वेचक प्रसंगांची नाट्यपूर्ण गुंफण करूनच नाटककार करीत असल्यामुळे तिच्यांत व्यक्तीच्या सामान्य जीवनाचें प्रतिबिंब पडलें तर त्यांत फारशी हरकत नाही. पण आपण जें जीवन अनुभवितों त्याची निर्जीव प्रतिकृति पाहण्याकरितांच का आपण नाटकें पाहतों? 'नाही' हेंच त्याचें उत्तर आहे. आपल्या सामान्य जविनांतहि रोज आपण वावरत असतां जें आपल्याला दिसत नाही, ज्याची अनुभूति प्रत्यक्षांत आपणाला घडली नाही व ज्या जीवनाच्या चित्राने आपल्या जीवनविषयक ज्ञानांत भर पडतें असलीं चित्रें नाटकांत पाह-

ण्याकरितां आपण जातों. त्यांत दृष्टीचें व नेत्राचें जितकें समाधान आहे तितकेंच तें मानसिकहि आहे. दृष्टीच्या व नेत्राच्या सुखानें होणारा आनंद हा टिकाऊ कधींच राहणार नाही. तो टिकाऊ व्हावयाचा असेल तर त्या चित्राच्या दर्शनानें होणाऱ्या दृष्टि व नेत्राच्या आनंदाबरोबर मानसिक आनंदहि मिळूं शकला पाहिजे. म्हणूनच Elizabeth Drew हिने 'रंजनानं सर्वांना आनंदित करण्याचें त्याचें जें एक जीवनमूल्य आहे त्याप्रमाणे एका बाजूनें तीं मनुष्याला आनंदित तर करतातच पण मनुष्याला आपल्या जीवनांत ज्या आदर्श जीवनाच्या दर्शनानें प्राप्त होणाऱ्या पूर्ण समाधानाची अपेक्षा असते तें समाधानाचें सुखहि उत्तम नाटकें आपल्याला प्राप्त करून देतात. (Plays which do not only please at one level of satisfaction – that of entertainment value–but which satisfy us as complete human being)' असें म्हटलें आहे. Shakespeare चें अमरत्व Hamlet च्या 'मरावें कीं जगावें' या भाषणात नाही. कोणत्याहि व्यक्तीच्या स्वभाव चित्रणांत नाही तर त्याच्या कृति पाहून त्या सर्व कृतींतून मानवी जीवनाचें जें दिव्य दर्शन घडतें त्यात ते साठविलें आहे. पडद्याआड लपलेले जीवनाचे मनोहर कप्पे त्यांनी आपल्या रसिक प्रेक्षकाला दाखविले आहेत. त्याच्या अज्ञानाचा निरास केला आहे. त्यामुळे रसिक प्रेक्षकांचें रंजन तर झालेंच पण त्याहिपेक्षा त्यांची मानसिक भूक भागली. हीच गोष्ट Ibsen ची आहे. आणि मराठी नाटककारांतहि तीच गोष्ट खाडीलकरांचीहि आहे असें म्हणतां येईल.

कोल्हटकरांची नाटकें अद्भुतरम्य आहेत व कोल्हटकर हे अद्भुतरम्य नाटकें लिहिणारे नाटककार आहेत असें समजण्यांत येतें. कोल्हटकरांची नाटकें ज्यावेळीं प्रसिद्ध झालीं त्याच्या फार तर १५ वर्षे आधी Ibsen चा उदय झाला. व त्याच्या आतां सर्वोत्कृष्ट ठरलेल्या कृति युरोपांत १९ व्या शतकाच्या शेवटच्या दशकांतच आल्या. Shaw किंवा Ibsen यांचा परिचय साता समुद्राच्यापलीकडे हिंदुस्थानाला व्हावयाचा होता. Shakespeare, Moliere, Sheridan यांच्याच कृति त्यावेळीं वाचावयास मिळाल्या व त्या कृतींचीं रूपांतरें अगर

भाषांतरें करण्याची जणु कांही अहमहमिका महाराष्ट्रीय नाटककारांत सुरू झाली. या तीन नाटककारांतील सर्वश्रेष्ठ अशा Shakespeare च्या कृति त्यावेळीं वाचावयास मिळाल्या व कोल्हटकरांच्या मनावर सर्वांत अधिक परिणाम Shakespeareच्या नाटकांचाच झाला. ही स्थिति केवळ कोल्हट-करांचीच होती असें नव्हे. त्याच नाटककाराच्या नाटकांचा परिणाम खाडीलकरावरहि झाला. म्हणूनच Shakespeare सारखीं स्वतंत्र कथानकें लिहावीं या बुद्धीने कोल्हटकरांनी प्रथम शोकांत नाटकच लिहावयास घेतलें. खाडीलकरांचीहि तीच स्थिति. Shakespeare चीं कथानकें कांही स्वतंत्र असलीं तरी पूर्वींच्या ऐतिहासिक कथांवर आधारलेलींहि अनेक नाटकें Shakespeare नीं लिहिलीं आहेत. त्याच धर्तीवर खाडीलकरांनीदेखील मराठ्यांच्या इतिहासांतील कळस ढळविणारा असा सवाई माधवरावांच्या मृत्यूचा ऐतिहासिक प्रसंग घेतला व या कथानकात Hamlet आणि आयागो या दोन स्वभावविशेषांचें मिश्रण करून एखादी व्यक्ति निर्माण करावी या उद्देशाने त्यांनी सवाई माधवराव निर्माण केला. या दोन्हींहि नाटककारांवर Shakespeare च्या कृतींचा अगदी सुरवातीस जो परिणाम तोच दोघांच्याहि बाबतींत कायम टिकला.

अफाट सागराच्या उदरांत काय वसत नाही. ? त्यांतून एखादा चतुर मनुष्य समुद्राच्या तळीं बुडी मारून त्यांतून दैदिप्यमान मोत्यें काढून आणील तर दुसरा पाण्याच्या बुडाशी असलेल्या काड्या कुटयांनाच घेऊन वर येईल. तात्यासाहेब कोल्हटकर आणि काकासाहेब खाडीलकर या दोघां-चेंहि स्फूर्तिस्थान एकच असतांहि दोघांच्याहि यशापयशांत जें जमीन अस्मानचे अंतर दिसून येतें त्याचे मूळ अगदी सुरवातीला या दोघांवरहि Shakespeare च्या कृतींचा जो परिणाम अगदी सुरवातीस झाला त्यांत वसत आहे. खाडीलकरांना Shaskepeare ची स्वतंत्र कथानकरचना-चातुरी प्रथम दिसण्यापेक्षा त्याची भव्य, उदात्त, व्यक्तिदर्शनाची कलाचा-तुरीच जास्त अनुकरणीय व आदर्श वाटली. आणि म्हणून खाडीलकरांचीं नाटकें ही व्यक्ति वैशिष्ठ्याने नटलेलीं आपणास दिसून येतात. कोल्हटकरांना मात्र Shaskepeare च्या स्वतंत्र व अद्भुतरम्य कथानकांनीच मोहिनी घातली आणि जिवनाच्या अखेरच्या क्षणापर्यंत तिचा परिणाम कधीहि नष्ट

होऊं शकला नाही. ही गोष्ट केवळ त्यांच्या नाटकाच्या बाबतींतच खरी आहे असें नव्हे तर 'दुटप्पी की दुहेरी' किंवा 'शामसुंदर' या त्यांच्या दोनहि कादंबऱ्या समोर धरल्या तरी त्यांतहि आपणाला स्वतंत्र, अद्‌भुतरम्य, रहस्यपूर्ण कथानकाची आवडच प्रभावी असल्याचें दिसून येईल.

कोल्हटकरांचीं पहिलीं तीनहिं नाटकें आपण पाहिलीं म्हणजे Shakespeare च्या Romantic Comedies अद्‌भुतरम्य सुखांत नाटकांत व या नाटकांत दिसणारें साम्य चटकन नजरेस येतें. H. B. charlton ने Shakespeare च्या Romantic comedy चें लक्षण 'What is a romance but a tale of love and adventure, of prouesse and courtesie. Romantic Comedy is preeminently the comedy of love. It is its specific occupation with wooing which distinguishes it most markedly from clascial comedy. Its chief concern is with lover and with love making and the lovers, whose wooing is his main interest, are youth and maidens endowed with those gifts of body and spirit which are the traditions of cultured aristocracy. असें सांगितलें आहे. समाजांतील वरच्या दर्जाच्या सुसंस्कृत तरुण तरुणींनी परस्परावर अनुरक्त होऊन परस्परांच्या प्राप्ति साठी अनेक साहसाचीं कृत्यें करून घडविलेली प्रेमकथा असें शेक्सपियरच्या या सुखांत नाटकांचें वर्णन करता येईल. परस्परावर अनुरक्त असलेले तरुण व तरुणी, परस्परांच्या प्राप्तिकरितां त्यांनीं केलेलीं अद्‌भुत व धाडसाचीं कृत्यें व त्या तरुण तरुणींचा समाजांतील सुसंस्कृत व श्रेष्ठ प्रतीचा दर्जा ही सामान्यतःकरून Shakespeareच्या Romantic Comedy चीं लक्षणें मानता येतील. हीं शेक्सपियरच्या Romantic Comedy चीं लक्षणें आपण 'वारितनय' 'मूकनायक' व 'गुप्तमंजूष' या तीन नाटकांत पाहूं लागलों तर आपल्याला तीं सारीं लक्षणें या नाटकांत तंतोतंत दिसून येतील. या तीनहि नाटकांत कोल्हटकरांचा मुख्य कटाक्ष स्वतंत्र कथानकें निर्माण करण्याकडे होता.

कोल्हटकरांच्या वाङ्मयांत ही अद्‌भुतरम्यता शिरण्याचें कारण Shakespeare च्या नाटकांचा त्यांच्या मनावर झालेला प्रभावी परिणाम हे तर आहेच पण त्याच बरोबर आपण कांही तरी स्वतंत्र, नाविन्यपूर्ण अशा कलाकृति निर्माण कराव्या ही त्यांच्या मनाची जी नेहमीची ओढ तीहि त्यांनी अशा तऱ्हेची निर्मिति करण्यास कारणीभूत झाली आहे.

Romance किंवा Romantic या इंग्रजी शद्वाला 'अद्‌भुतरम्य' असा पर्याय बऱ्याच ठिकाणीं वापरलेला आढळतो. तात्यासाहेब केळकरांनी Romance म्हणजे 'स्वतंत्र कल्पनासृष्टींतील सौंदर्यानुभूति' असें म्हटलें आहे. प्रो. पोतदार यांनी 'रोमांचवाद' असा शद्व सुचविला आहे. श्री. क्षीरसागरांनी Romanticism ला 'सौंदर्यवाद' असें म्हटलें आहे. Romance किंवा Romanticism या इंग्रजी शद्वप्रयोगाला जुळणारा मराठींत कोणताहि शद्व असो परंतु Romantic ही एक विशिष्ट प्रवृत्ति आहे असें आम्हाला वाटतें. 'काव्यांत, कलेत, सामाजिक क्रियांत किंबहुना अखिल जीवनांत नवनिर्मिति करून दाखविणारी, जीर्णता निरसून टाकणारी, वैचित्र्य व चैतन्य अर्पण करणारी अशी एक महत्वाची मानवी प्रवृत्ति आहे' असें क्षीरसागरांनी म्हटलें आहे तें आम्हाला पूर्णांशाने पटतें. किंबहुना कोल्हटकरांच्या ललित वृत्तीच्या पाठीमागे वसणारी जी कोल्हटकरांची मनोवृत्ति तिचें यापेक्षां अधिक यथार्थतेने वर्णन करता येणार नाही. A quivering sensibility in the presence of beauty 'सुंदर वस्तूंच्या दर्शनाने चित्त गुंगून जाणें, भराऱ्या मारूं लागणें' असें या वृत्तीचें प्रधान लक्षण आहे. 'गुप्तमंजूषा'नंतरहि या मनोवृत्तीचा पगडा कोल्हटकराच्या मनावरून नाहीसा झाला होता असें म्हणतां येणार नाही. 'प्रेमशोधन' 'वधूपरीक्षा' यांचाहि साचा तोच आहे. एवढे मात्र खरें की 'गुप्तमंजूषा-' नंतर ही अद्‌भुतरम्य अशी मनोवृत्ति कमी होत गेली. पण ती पूर्णांशाने लोपली असें खास म्हणता यावयाचें नाही.

Romanticism in the main tends to be idealistic and optimistic and liberel. It sees life in general as glamourous, exciting and admirable. वास्तवापेक्षा आदर्शाकडे

पाहणें, जीवनांत आशावादी व उदार विचारसरणीचें असणें व मानवी जीवन सामान्यतः आनंदी, अद्भुत व कौतुक करण्यासारखे आहे असा Romantic नाटककारांचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन असतो. अगदी सुरवातीला तर Romantic हा शब्द 'कल्पित आणि अवास्तव' याचाच पर्याय वाचक होता असें दिसून येतें. Romantic नाटककारांच्या या दृष्टि-कोनाला समोर ठेवून आपण त्यांच्या नाट्यकृतींचा विचार करूं लागलों तर त्यांची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टि, निदान त्यांच्या नाट्यकृति पुरती तरी, अगदी याच स्वरूपाची होती व आत्मनिष्ठ होती असें खास म्हणतां येईल. म्हणूनच जगाकडे पाहण्याच्या त्यांच्या या दृष्टिमुळे त्यांचीं कथानकें अत्यंत कृत्रिम व काल्पनिक झालीं. व्यक्तींचे नमुने निर्माण करण्यापेक्षा, स्वतंत्र कथानकाची महति त्यांना अधिक वाटत असल्यामुळे, व्यक्तिचित्रण उठावदार हाऊं शकलें नाही.

Romantic या प्रवृत्तींत एक प्रकारचा बंडखोरपणा आहे. कोण-त्याहि प्रकारची पूर्वादर्शभक्ति त्या प्रवृत्तींत नाही. या प्रवृत्तिकडे कोल्टकरांचें मन साहजिकच आढल्या गेलें. 'सामाजिक' की 'राष्ट्रीय' सुधारणा आधी हा वाद एकोणीसाव्या शतकाच्या अखेरीस ऐनभरास होता. राष्ट्रीय सुधा-रणावादी पक्ष म्हणजे पूर्वादर्शभक्ति असणारा. परंपरेचा अभिमानी. जुन्या गोष्टींना कवटाळून बसणारा. तर समाजसुधारणावादी पक्ष म्हणजे कोण-त्याहि प्रकारची पूर्वादर्शभक्ति ज्याच्यांत नाही, आपल्या परंपरेशी, धर्म-कल्पनांशी आचार विचाराशी युद्धास सज्ज असलेला असा. हें समीकरण त्यावेळीं सर्वमान्य असें होतें. चिपळूणकर, टिळक ही परंपरा पहिल्या वृत्तीची तर रानडे, गोखले, आगरकर ही परंपरा दुसऱ्या वृत्तीची. या दोन परंपरा स्पष्टपणें त्यावेळीं दिसून येत होत्या. कोल्हटकरांना पहिल्यापेक्षा दुसऱ्या परंपरेबद्दलचा आदर व कळकळ होती. एकापरीने त्यावेळच्या बंडखोर सामाजिक सुधारकांबद्दल त्यांना जिव्हाळा वाटत होता. त्यामुळे वाङ्मयांतील Romanticism च्या प्रवृत्तीशी त्यांचें अधिक जुळलें यांत नवल नाही.

पण या बंडखोर प्रवृत्तीचे आणि त्यांच्या कलावन्ताच्या भूमिकेचें मात्र तितकेसें जुळलें नाही. कला ही रंजनात्मक आहे. उपदेशाची भूमिका

दुय्यम आहे ही त्यांची नाटकांकडे पाहण्याची दृष्टि. पण ही त्यांची दृष्टि बरीच दोषपूर्ण ठरली. उपदेशात्मक व कलात्मक असे कोणत्याहि नाटकाचे दोन सलग भाग कधीहि राहूं शकत नाहीत. परोक्षतः कां होईना उपदेशाचें ठिगळ कोणत्याहि नाट्यकृतीला जोडता यावयाचें नाही. उपदेश नाटकांत असो वा नसो नाटक ही एक कलाकृति असते. उपदेशाचा जामा निमा तिच्या देहावर असला तरी तो कर्णाच्या कवचकुंडल
अंगाची कातडी सोलून काढल्याशिवाय तें कवच विलग करता येणें शक्य नाही. ही गोष्ट उदाहरणानें अधिक स्पष्ट होणारी आहे. 'भाऊबंदकी' नाटकांतील तत्वप्रतिपादन आणि 'भाऊबंदकी'चें कथानक अशी वाटणी करतां येण्यासारखी आहे का ? Ibsen च्या 'Doll's House' मधील विवाहित स्त्रियांच्या बाबतीत स्पष्टपणें मांडलेले विचार आणि त्यांतील कलात्मक भाग वेगळे वेगळे करता येतील का? या कलाकृतीत जें प्रतिपाद्यप्रमेय किंवा तत्व आणि कथानक यांचा एकजीव करण्यांत त्या नाटककारांनी जें समन्वय-कौशल्य व्यक्त केलें त्यामुळे त्यांना मुख्य हेतु आणि दुय्यम हेतु अशी वर्गवारी करावी लागली नाही. त्यांच्या कलाकृति ज्या जन्माला आल्या त्या एकाच हेतुसाठी आणि त्या हेतूची प्राप्ति हेंच त्याचे एकमेव स्वरूप आणि ध्येय होतें. ही परिस्थिति कोल्हटकरांच्या नाटकांची नाही. आणि याच कारणांमुळे कोल्हटकरांच्या नाटकांत प्रतिपाद्यविषयाची उपेक्षाच केलेली आढळून येईल असा सामान्यतः आक्षेप घेतला जातो.

कोल्हटकरांच्या नाटकांत खरोखर टीकाकार म्हणतात त्या अर्थानें प्रतिपाद्यविषयाची उपेक्षा करण्यांत आलेली नाही हें त्या त्या नाटकाच्या स्वतंत्र परीक्षणांत आम्ही दाखविण्याचा प्रयत्न केलाच आहे. परंतु एका विशिष्ट तत्वाला आधी मनाशी धरून त्या तत्वाची प्रतिपादक अशी कलाकृति निर्माण करण्याचा खाडीलकरांनी जसा प्रयत्न केला तसें कोल्हटकरांना बहुशः साधलें नाही. त्यांचें कलावादी मन आपल्या कलाकृति काव्य, कल्पना, उत्कृष्ट कोट्या, विनोद आदि वाङ्मयीन शृंगारांनी सजविण्यासाठी धाव घेत असतां त्यांच्या प्रतिपाद्यविषयाची मागे ओढाताण झाली. कर्तव्यबुद्धीने तुला आपल्या गाडीत तर घेतलेच पाहिजे पण तूं आल्याने आमच्या सुखांत, चैनींत मात्र नक्की अडथळा येणार अशी कित्ये-

कदा मोटरींत बसून येणाऱ्या मंडळीची आपला स्नेही पायी रस्त्याने चालत असलेला पाहून स्थिति होते. पण खरोखरीने आतून मनाचा विरस झाला असतांहि तो आपल्या मित्राला गाडीत घेतो. अगदी तशी स्थिति कलावन्त कोल्हटकर आणि त्यांच्या प्रतिपाद्यविषयांची झाली आहे. दोघांनीहि प्रवास एकाच गाडींत केला आहे. स्नेहाचें, सलोख्याचें नातेंहि त्यांत आहे. पण आंतून विरसलेलें मन आड आल्यामुळे त्यांत जिव्हाळा मात्र उत्पन्न झालेला नाही. तो जिव्हाळा उत्पन्न होण्यासाठी, चैन भोगण्यासाठी मोटर-गाडीशिवाय अन्य साधनें आहेत, त्यापेक्षा कर्तव्यबुद्धि ही अधिक महत्त्वाची आहे, अशी आच जर त्या मोटर मालकाला असली तर त्या प्रवासांत कळकळ आणि जिव्हाळीहि उत्पन्न होईल.

हा आमचा मुद्दा उदाहरणाने अधिक स्पष्ट करता येण्यासारखा आहे. खाडीलकरांनी आपल्या 'सत्वपरीक्षा' नाटकांत जें तत्व प्रतिपादिलें आहे त्याचें उदाहरण घेऊं. सत्य आणि तत्वनिष्ठ हरीश्चंद्र, तारामती आणि जगांत निव्वळ सत्य आणि अहिंसेच्या तत्वाला धरून चालता येणार नाही, तर प्रसंग येईल त्याप्रमाणे आचरण करून चालणें हाच योग्य मार्ग, असें प्रतिपादन करणारा विश्वामित्र या दोन पक्षांतील विरोधावर कथानकाची उभारणी केली आहे. आणि कथानकांतील प्रत्येक घटना या मूळ विरोधाला धरूनच पुढे रेटली आहे. आतां आपण कोल्हटकरांच्या 'मतिविकार' आणि 'वधूपरीक्षा' या दोन नाटकांची उदाहरणें घेऊं. 'मतिविकारांत' पुनर्विवाह घडून आलेला आहे ही गोष्ट खरी. परंतु आपल्याला जी गोष्ट सांगावयाची आहे ती आपण उठावदारपणें सांगितली पाहिजे हें नाटकाच्या रचनेचें आदितत्व पाळून 'सत्वपरीक्षा' नाटकाची उभारणी ज्या कुशलतेनें झाली आहे ती कुशलता 'मतिविकारांत' दिसतें काय ? अमक्या कलाकृतींत आपल्याला अमकी गोष्ट दाखवावयाची आहे असें एकदा मनांत ठरविल्या-नंतर सारें वातावरण त्या वस्तूकडे धांव घेण्याच्या कल्पनेने सारखें पुढें धावत आहे असें कोल्हटकरांच्या फारच थोड्या कृतींत झालें आहे. 'मति विकारां' तील वातावरण किंवा 'वधूपरीक्षें' तील वातावरण प्रतिपाद्यविष-याच्या आचेनेच पुढें रेटलें गेलें आहे असें म्हणतां येईल कां ? कोल्हटक-रांचीं 'प्रेमशोधन' आणि 'जन्मरहस्य' हीं दोन नाटकें आपण 'मतिविकार'

आणि 'वधूपरीक्षे' च्या जोडीला उदाहरणादाखल घेऊं म्हणजे हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होईल. 'प्रेमशोधनांतील' प्रत्येक घटना प्रतिपाद्यविषयाशीच संबद्ध आहे. आणि म्हणूनच 'प्रेमशोधन' ही कोल्हटकरांची सर्वोत्कृष्ट कलाकृति आहे. तीच स्थिति 'जन्मरहस्याची' आहे. 'प्रेमशोधन' 'जन्म-रहस्य' 'परिवर्तन' यांचे अपवाद वगळल्यास कोल्हटकरांच्या बहुतेक नाटकांत हा जिव्हाळा निर्माण झालेला नाही. आणि म्हणून कोल्हटकरांच्या नाटकांत विषयाची उपेक्षा झाली आहे असा आक्षेप कोल्हटकरावर नेहमी घेतल्या जातो.

याचा आणखी दुसरा अनिष्ट असा परिणाम झाला आहे की कोल्हटकरांची सर्व नाटकें व्यक्तिसुखापेक्षा अधिक उच्चतर असा आदर्श समाजापुढे कधीच ठेवूं शकली नाहींत. Romantic नाटकें कोणतेंहि अमर असें जीवनाविषयक तत्वज्ञान समाजाला देऊं शकत नाही असें कोल्हटकरांच्या नाटकावरून अनुमान कोणीहि करावयाचें कारण नाही. त्यांचें 'प्रेमशोधन' देखील असा कुणाचा समज झाला असला तरी तो खोटा आहे असें स्पष्ट दाखवूं शकेल. Shakespeare चें उदाहरण तर प्रसिद्ध आहेच. मराठी नाटककारांतील काकासाहेब खाडीलकर यांच्या स्फूर्तीचें स्थान Shakespeare च आहे. तोच आदर्श कोल्हटकरापुढेहि होता. पण Shakespeare ने अमरपदाचा मान कशामुळे मिळविला याची परीक्षा खाडीकरांनी जशी अचूक व कुशलतेने केली तशी कोल्हट-करांना करता आला नाही. आजचें जग Shakespeare ओळखतें तें Hamlet, Macbeth, Iago, Lady Macbeth, Ophelia, Othello, Faltaff, आदि प्रभावी व्यक्तिचित्रणामुळे. कोल्हटकर आजहि प्रेक्षका-समोर राहतील याचें कारण त्यांचा कंदन, रघुनाथ, कांता, इंदिरा, सरोजिनी वेत्रिका, सरस्वती, वाराणसी, त्रिवेणी इ० स्वभावचित्रें होत. Shakespeare च्या यशाचें हें मुख्य कारण जाणूनच खाडीलकरांनी व्यक्तिचित्रणावर भर दिला आणि सवाई माधवराव, केशवशास्त्री, रामशास्त्री, कीचक, भीम, हरीश्चंद्र, विश्वामित्र, रुक्मिणी, द्रौपदी, शुक्राचार्य, मंथरा, राम, सावित्रीसारखीं उठावदार स्वभावचित्रें निर्माण केलीं. कोल्हटकरांची बहु

संख्य पात्रें कथानकाच्या रंगणांत निर्जीव बाहुल्याप्रमाणें कशी फिरत असतात हें आपण प्रत्येक नाटकाच्या परिक्षणाच्यावेळीं पाहिले आहेच.

कोल्हटकरांनी आपल्या कलाकृतींचा सामाजिक सुधारणा हा दुय्यम हेतु निश्चित केला होताच. सामाजिकसुधारणावादीपक्ष हा बुद्धिवंताचा पक्ष होता. प्रत्येक गोष्ट बुद्धीच्या, तर्काच्या कसोटीवर घासून पाहावी हा त्याचा योग्य व नैसर्गिक मनोधर्म होता. या सुधारणेपायी सुधारकांना लोकानुरजक कधीच राहता येण्यासारखें नव्हतें. लोकांच्या मनांत कायमचें घरणें घेऊन बसलेल्या अनेक भोळसर समजूतींना घालविण्याचें कष्टाचें व कोणालाहि न आवडणारें काम त्यांना करावयाचें होतें. त्यामुळे बहुजन समाज सुधारकांविरुद्धच नेहमी असावयाचा.

याच्या उलट राष्ट्रीय पक्षाची गोष्ट होती. पक्ष संघटनेसाठी आणि प्रचलित राजसत्तेविरूद्ध असंतोषाचा डोंब उठाविण्यासाठी त्याना लोकानुरंजक राहणें अगत्याचें होते.–राष्ट्रीय पक्षातील पुढारी पूर्वपरंपरेचें अंध अभिमानी होते असें म्हणता यावयाचें नाही. पण सामाजिकसुधारणा आधी की राजकायसुधारणा आधी या वादात राजकीय सुधारणा आधी पाहिजे असें त्यांना वाटत होतें. हें साधावयाचें तर बहुजनसमाजाचें साह्य त्यांना आवश्यक होतें. सामाजिक सुधारणा बुद्धिवाद करून कूर्मगतीने प्रवास करीत असता राजकीय सुधारणेची देशव्यापी चळवळ राष्ट्रीय पक्षाला चालवावयाची होती. संबंध देशभर परकीय सत्तेबद्दलच्या असंतोषाचा वणवा भडकावयाचा होता. अर्थात् अशावेळीं बहुजनसमाजाशी बुद्धिवाद करून चालण्यासारखें नव्हतें.बहुजन समाजाच्या भावनांना हात घालून, त्यांचा पूर्वपरपरेचा अभिमान जागृत करूनच हें काम होण्यासारखे होतें आणि तेंच त्यांनी केले. प्रक्षोभक भावना निर्माण करणें हें राष्ट्रीय पक्षाचे मुख्य साधन ठरलें.

महाराष्ट्राच्या सामाजिक जीवनांतील हा अतिशय मोठ्या परिवर्तनाचा काळ होता. या काळाचा, राष्ट्रीय पक्षाने आधीच निर्माण करून ठेवलेल्या भावनांचा कुशलतेने खाडीलकरानीं उपयोग करून घेतला. कोल्हटकरांना राजकारणाचें अत्यंत वावडें. सामाजिक सुधारणांकडे त्यांचा नैसर्गिक ओढा. त्यामुळे बहुजनसमाजाची प्रीति त्यांना कधीहि प्राप्त होऊ शकली

नाही. भावनोत्कटता त्यांच्या नाटकांत कधीहि येऊं शकली नाही. आणि म्हणून अपूर्व अशा वाङ्मायिक गुणांनी नटलेल्या त्यांच्या कलाकृति रंगभूमावर अगदी सपाट ठरल्या.

अच्युतराव कोल्हटकरांनी आपल्या एका लेखांत खाडीलकर, कोल्हटकर, गडकरी यांच्या नाटकांचे वैशिष्ट्य सांगतांना खाडीलकरांनी 'वीर शृंगार' कोल्हटकरांनी 'शृंगार हास्य' आणि गडकऱ्यांनी 'करुण हास्य' प्रामुख्याने आपल्या कृतीत परिपोषिलें असें म्हटलें आहे. कोल्हटकरांचीं सर्वच नाटकें आपण पाहूं लागलो तर त्यांच्या नाटकांत शृंगार आणि हास्य हे दोनच रस प्रामुख्याने दिसून येतील पण श्रृंगार रसापेक्षाहि हास्य रस हाच त्याचा अत्यंत आवडता रस होता असें म्हणता येईल. किंबहुना मराठी वाङ्मयांत ज्या एका नवीन वाङमय प्रकाराची वा संप्रदायाची भर पाडण्यांत आली त्या विनोदी वाङमयाच्या संप्रदायाचें जनकत्व कोल्हटकरांकडेच जातें. सामाजिक सुधारणा घडवून आणण्यासाठी विनोदी लेखांतून वक्रोक्ति, व्याजस्तुति, निंदा, आदि शस्त्रांच्या साह्याने आपले विचार मांडण्याचें कार्य प्रथम कोल्हटकरानीच मराठी वाङमयांत केलें. विसंगति हा सर्व विनोदाचा आत्मा आहे. रंजन, आनंद देणें हें विनोदाचें प्रधान कार्य आहे. तें कार्य विसंगतिबरोबर अतिशयोक्तीचा आधार घेऊन व श्लेष, कोटी, व्याजस्तुति, वक्रोक्ति आदि वाङमयविशेषांना त्यांच्या भरीस घालून त्यांनी केले व आपलीं विनोदी पात्रें निर्माण केलीं.

त्यांचा फत्तेसिंग हा विसंगतीवर आधारलेल्या विनोदाचा अपूर्व मासला आहे. तर तडाग विसंगति व अतिशयोक्ति यांच्या मिश्रणाने निर्माण केल्या गेला आहे. कोट्यांची पखरण नाही असें कोल्हटकरांचें एकहि नाटक आढळणार नाही असें त्यांच्या १९१८ पर्यंत लिहिलेल्या नाटकांच्या बाबतींत तर खास म्हणतां येईल.

परंतु विनोद आणि संयम यांची नेहमी विरोध भक्तीच दिसून येते यामुळेच कोल्हटकरांच्या नाटकांत अश्लीलतेने आपला शिरकाव करून घेतला आहे. कोट्या करण्याच्या अतोनात व्यसनामुळेच कित्येक ठिकाणी

अश्लील कोट्या आल्या आहेत. 'मूकनायक' 'गुप्तमंजूष' आणि 'मतिविकारांत' अशीं सहज दाखवितां येणारीं स्थळें आढळतील.

सौदामिनी– ज्ञान मिळवून बायकांनी लागलीच राज्य सूत्रें आपल्या हाती घ्यावीं असें मी तरी कुठें म्हणतें ?

मेघनाथ– तूं नसशील म्हणत. पण मी म्हणतों. बायकांनी राज्यव्यवस्थेचे सर्व मार्ग रोखून टाकावेत. प्रधान बायका, सचिव बायका, न्यायाधीश बायका, आणि सेनापती पण बायका. अशा सेनेला जय ठेवलेला ! कारण इतर शस्त्रांच्या साह्यास नयन बाण रोखून बसलेलेच असावयाचे. अशा भडीमारापुढे पुरुष सैन्याचा क्षणभर तरी टिकाव लागेल, का ? एक मात्र तरतूद लढाईस निघण्यापूर्वी सेनापतीस स्वतःच्या व सैनिकांच्या सुखाकरितां करून ठेवावी लागत जाईल. सैन्याबरोबर सुईणींची एखादी लहानशी तुकडी घ्यावी लागेल. कारण न जाणों प्रतिपक्षांतील एखादा तीर सुटल्याबरोबर गर्भिणीस त्याची गरज लागावयाची. व०

× × × ×

मुकुलिका सरोजिनीला म्हणते.

मुकुलिका:– आतां बोलक्या दासींची किंमत उतरलीच म्हणावयाची. कारण आता आम्हाला मुके महाराज मिळावयाचे. अर्थात् राजवाड्यांत सर्व दास दासी मुकीं ठेवण्यांत येतील. राजा मुका, राणीसाहेब मुक्या, दास दासी सर्व अंतःपुरांत शोभण्यासारख्या मुक्या. येता जाता मुक्याशीच व्यवहार (अं. १ ला प्र. ३ रा)

+ + + +

वेत्रिका प्रतोदाला म्हणते.

वेत्रिका:– तसेंच आमच्या राजकन्येला अली अलीकडे एका सुंदर चेहऱ्याचा मुका आवडूं लागला आहे.

प्रतोद:– सुंदर चेहऱ्याचा मुका आवडत नाही कुणाला ? सुंदर चेहेऱ्याचा मुका मला जर आवडला नसता तर मी तुझ्या भोंवती घिरट्या घातल्या असत्या कशाला ?

× × × ×

एवढीं उदाहरणें आमचा मुद्दा सिद्ध करावयास पुरे होतील. विनोदाने संयमाचें बंधन पाळलें नाही तर आणखीहि मोठे अनर्थ ओढवूं शकतात. 'मतिविकारां'तील विहाराचें चित्रण हे त्यांचें उत्कृष्ट उदाहरण म्हणतां येईल. 'मतिविकारां'तील विहाराचें कार्य प्रतिपाद्यविषयाच्या दृष्टीने किती महत्त्वाचें असतें आणि अशा आणीबाणीच्यावेळी तो विदूषकाप्रमाणे कसा वागतो हें आम्हीं त्या नाटकाच्या परीक्षणांत दाखविलें आहेच. एवढें मात्र खरें की कोल्हटकरांची विनोदी पात्रें कथानकाशी एखाद्या बांडगुळाप्रमाणें चिकटविलेलीं नसतात. कित्येक नाटकांत तर निव्वळ विनोदाकरितां राखीव जागेसारखी राखीव पात्रें निर्माण न करता कथानकांतील मुख्य पात्रांच्या स्वभावविशेषांतूनच त्यांनी विनोदाचा परिपोष केला आहे. 'मतिविकार' 'परिवर्तन' हीं अशा तऱ्हेच्या नाटकांचीं उदाहरणें होत.

या विनोदाचें स्वरूपहि अगदी उच्च दर्जाचें आहे. प्रसंगनिष्ठ, स्वभावनिष्ठ असाहि पुष्कळ विनोद त्यांच्या नाटकांत आढळत असला (वीरतनय, प्रेमशोधन, मूकनायक) तरी त्यांचा परिपोष श्लेष कोटी इ० वाङ्मयिक प्रकारांनी केलेला असल्यामुळे सामान्य प्रेक्षकाला कांहीं ठिकाणी तो नीटसा कळतहि नाही. शृंगार रसाला पहिल्या तीन नाटकांत जितका अवसर मिळाला आहे तितका त्या नंतरच्या नाटकांत नाही.

कला या दृष्टीने कोल्हटकरांच्या नाटकांकडे वळलें की त्यांची चमत्कृतिपूर्ण, मनोरंजक व स्वतंत्र कथानकें प्रथमतः मन वेधतात. 'मराठी नाटककारांच्या अभ्यासी विद्यार्थ्याला 'कोल्हटकरांच्या नाट्यकथा' हें पुस्तक मोठ्या रसिकतेने लिहिता येईल' असा खांडेकरांनी आपला अभिप्राय व्यक्त केला आहे. कोल्हटकरांच्या प्रत्येक नाटकाचें विस्तृत परीक्षण आधीच केलेलें असल्यामुळे या प्रश्नावर आणखी विस्तारपूर्वक विचार करण्याचें कारण नाही. कोल्हटकरांनी देवलांच्या भाषांतरित वा रूपांतरित कथावरच जोराचा प्रहार केला होता असें ऐकतों. म्हणूनच या वादविवादानंतर दोन चारच वर्षांत देवलांनी आपलें स्वतंत्र कथानक असलेलें 'शारदा' नाटक लिहिलें. पण या एका स्वतंत्र कृत्तीने कोल्हटकरांचीं नाटकें मागें पाडलीं.

आजहि प्रेक्षक 'शारदा' नाटकाचें ज्या प्रेमाने स्वागत करतात त्या प्रेमाने कोल्हटकरांच्या एकाहि नाट्यकृतीचें स्वागत झालें नाही.

कोल्हटकरांच्या प्रतिभेत कोणत्या गोष्टीची उणीव होती या दृष्टीने कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाचा विचार करावा तर कोल्हटकरांच्या जोडीचा कल्पक नाटककार त्यांच्या शिष्याखेरीज (गडकरी) मराठी वाङ्मयांत दुसरा अझूनहि जन्मास यावयाचा आहे. कोल्हटकरांच्या काव्यपूर्ण व कल्पनाप्रचुर पदांइतकीं सरस पदें इतर नाटककारांच्या नाटकांत अपवादाने देखील पहावयास मिळणार नाहींत. त्यांच्या कंदनाच्या तोडीचें व्यक्तिचित्रण मराठी वाङ्मयांत अपवादानेच आढळतें. त्यांच्या नाटकांइतका उच्च प्रतीचा विनोद इतरांच्या नाटकांत क्वचितच आढळून येतो. त्यांच्या भाषेइतकी सरस, शुद्ध व उच्च प्रकारचीं भाषा इतरांच्या नाटकांत दिसून येणार नाही. केसरीच्या कचेरींत बसून संपादनाचें किचकट काम करणाऱ्या खाडीलकरापेक्षा कोल्हटकरांची जन्मजात वृत्ति नाट्यानूकूल होती. त्यांच्या लहानपणीं प्रत्यक्ष त्यांच्या घरीं किर्लोस्कर मंडळीतील प्रमुख नट येत असत. आठवड्यांतील दर शनिवारी त्यांचे वडील कोल्हटकर भावंडांकडून किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या नाटकांतील पदें म्हणवून घेत असत. स्वतःबरोबर त्यांना नाटक पाहण्यास नेत असत. अगदी लहान वयांत कोल्हटकरांनी स्वतः नाटकदेखील लिहिलें. यावरून नाटकांची त्यांची आवड किती उपजत होती हें दिसून येईल. त्यांच्या इतकी चतुरस्र बुद्धिमत्ता देखील फारच थोड्या नाटककारांना होती. सारांश यशस्वी नाटककार होण्याला लागणारीं सर्व साधनें व शक्ति त्यांच्यांत वसत होती. पण असें असतांहि त्याचीं नाटकें लोकप्रिय कां होऊं शकलीं नाहीत ? याला कारण त्यांच्या नाटकांत अपवादानेच आढळणारे प्रभावी व्यक्तिचित्रण हें एक तर आहेच परंतु त्याचीं स्वतंत्र कथानकेंदेखील त्याला कारणीभूत झालीं आहेत.

अत्यंत गुंतागुंतीचीं कथानकेंहि चतुरतेने रेखाटण्याची कुशलता कोल्हटकरांत होती यांत शंका नाही. कथानकांतील प्रत्येक दुवा न दुवा त्यांनी लोंबत राहूं न देतां चतुरतेने मूळ कथानकाशी जोडला आहे. **Hamlet** च्या बापाच्या भूतासारखा किंवा **Macbeth, Winters tale**

या नाटकांतील देवतांसारखी पात्रें त्यांनी आपल्या नाटकांत आणलीं नाहींत. रंगभूमीवर दाखविण्यास अत्यंत अवघड अशा प्रकारच्या प्रसंगांची गुंफण त्यांनी आपल्या नाटकांत केली नाही. 'प्रेमसंन्यासां'तील धांवत्या गाडीतून मनोरमेनें पुलावरून केलेल्या आत्महत्येचा प्रसंग व 'राजसंन्यासां'तील तुफान दर्या खवळला आहे आणि अशावेळीं संभाजी आणि तुळशी तुफान दर्याच्या पृष्ठभागावर प्रणयाची लांब लांब भाषणें करताहेत अशा प्रकारचे प्रसंग कोल्हटकरांनी आपल्या नाटकांत निर्माण केले नाहींत.

त्यांनी कथानकांत आणखी अत्यंत अभिमानास्पद गोष्ट करून दाखविली. ती म्हणजे खलपुरुषाशिवाय नाटकच जणु कांही राहूं शकणार नाही अशी जी सिद्धांतवजा सामान्यतः समजूत असते ती किती चुकीची आहे हें यशस्वी रीतीने पटवून दिलें आहे. त्यांच्या 'जन्मरहस्यां'त एकहि खलपात्र नाही. 'प्रेमशोधनाची'हि जवळ जवळ तीच स्थिति आहे. 'परिवर्तनां'तहि खलपुरुष नाहीच. 'वधूपरीक्षे'तहि खलनायक असा नाहीच. असें असतांहि खलनायकाची उणीव भासत नाही. एका 'हरिहरशास्त्र्या'चा अपवाद वगळला तर कोल्हटकरांच्या नाटकांतील खलनायक कमलाकर, वृंदावन यांच्या वेषांतील वाटत नाहींत. शुंभसेन, केयूर, कैलासनाथ, पार्थिव, दिवाणजी, शंभूजी, रंगनाथ आदि खलनायक अतिमानुष वाटत नाहींत. सर्व साधारण मनुष्यांत स्वभावभेदामुळे जो वाईटपणा येत असतो तेवढ्याच मर्यादेपर्यंत या खलनायकांचा दुष्टपणा गेलेला आहे. गडकऱ्यांच्या खलनायकांप्रमाणे त्यांच्यांत एखाद्या जादूच्या प्रयोगाप्रमाणे क्षणांत परिवर्तनहि घडून आलेलें नाही.

परंतु एकंदर कथानकाची घाटणी मात्र नैसर्गिक कधीहि वाटली नाही. कथानकांतील प्रत्येक घटना कृत्रिमच निर्माण केली आहे. निसर्गाचें यथातथ्य व उठावदार चित्रण कोल्हटकरांना कधीच साधलें नाही. उ० आपण 'शारदा' नाटकांतील शारदा आणि तिच्या सख्या यांचा प्रवेश घेऊं आणि त्याच्या जोडीला 'मतिविकारां'तील चंद्रिका आणि तिच्या सख्या किंवा 'गुप्तमंजूषां'तील नंदिनी आणि तिच्या सख्या यांचा अगदी सुरवातीचा प्रवेश घेऊं. 'शारदा' नाटकांतील या मुली आपल्या वयाला अनुरूप

अशी भाषा, विचार व नर्म विनोद करतांना दिसतात तर कोल्हटकरांच्या या त्याच वयाच्या मुली 'गुप्तमंजूषा'च्या सुरवातीचें गाणें कुणी केलें असेल याची चर्चा करतात आणि शब्द रचनेवरून तें पुरुषानें केलें असावें की बायकांनी रचिलें असावें याचा शोध करूं पाहतात. तीच स्थिति 'मतिविकार' अंक १ ला प्र. ४ था याची. यांतदेखील 'शारदा' नाटकाप्रमाणे म्हाताऱ्या नवरदेवाचीच चर्चा चालू असते. पण 'मतिविकारां'तील या चांद्रिका, हंसिका, तारा, कमला, विमला म्हाताऱ्या नवरदेवाशी झालेल्या लग्नाची चर्चा करीत असतां 'आम्ही शुद्ध भावनेने लावलेलें लग्न भटांनी दक्षिणेच्या लोभाने केलेल्या लग्नापेक्षा हजारपट बरें' असा आपला लवादाचा निर्णय देतात. कोल्हटकरांच्या या दोन्हीं नाटकांतील प्रसंगांमुळे कोणत्याहि प्रेक्षकांच्या मनावर वास्तवतेच्या यथातथ्य चित्रणाचा परिणाम होऊन स्वानुभूतीचा आनंद त्यांतून मिळेल का? त्यापेक्षा 'शारदा' नाटकांतील मुलींचीं भाषणें पहा. अजाण व निर्मळ बालिका ज्या प्रकारचा खेळ खेळतील, बोलतील, भांडतील हासतील, एकमेकींची थट्टा करतील अगदी तसें चित्र हुबेहूब देवलांनी तयार केलें आहे.

कोल्हटकरांचीं बहुसंख्य कथानकें राजा राणींनी व्यापिलीं आहेत. याचें कारण शेक्सपियरच्या कथानकाचा पगडा हें तर असेंलच, परंतु त्याचबरोबर आपल्या कल्पनासृष्टीला भरपूर अवसर मिळावा म्हणूनहि त्यांनी सामान्य व्यक्तींच्या चित्रणापेक्षा राजा राणींची पूर्ण काल्पनिक चित्रें तयार केलीं असावीं. परंतु या राजा राणीच्या भावना, विचार व आचार बहुजनसमाजाला आपले वाटत नाहींत. घटना बहुशः कृत्रिमच आढळून येतील. रहस्यांची आवड तर अगदी बेसुमार आहे. कथानकाचा विकास या रहस्यांच्या अनुरोधानेच होत असल्यामुळे तें रहस्य ज्या बाजूला कथानक नेईल त्या बाजूला, गारुड्याच्या हातांतील माकडाप्रमाणे, त्यांतील व्यक्तींना फिरावें लागतें. विनोदबुद्धि हें कोल्हटकरांच्या प्रतिभेचें प्रधान अंग असल्यामुळे समाजांतील विकृति, विसंगति, अतिशयोक्ति यांचा शोध जेथे त्यांना लावता आला तिकडे तिकडे त्यांची प्रतिभा धावली व त्यामुळे बहारदार विनोदाला भरपूर अवसर मिळाला. परंतु घटनांचें चित्रण अविकृत असें होऊं शकलें

नाही. कथानकांत निर्माण केलेले स्त्री पुरुष व त्यांचें आचार विचार सत्य सृष्टींत कधीहि दिसावयाचे नाहींत. 'प्रेमाचें हृदय शोधण्यासाठीं वणवण भटकणारे' विक्रांता सारखे सार्वभौम, नंदन कंदना सारखे राजे व धुरंधरासारखा संस्थानिक कधीहि दिसावयाचे नाहींत. आपल्या पदरच्या सेवकावर केवळ रूपसौंदर्याच्या मोहाने अनुरक्त होणारी राजकन्या, आपल्या पतीला टाकून सहावर्षें विद्याभ्यासार्थ निघून जाणारी (आणि तीहि स्वप्नांतील देवीच्या सूचनेवरून) राणी, यक्षिणीच्या कांडीप्रमाणे अधु झालेली दृष्टि क्षणांत दुरुस्त करणारी औषध योजना, स्वतःच्या मुलीबरोबरच प्रियकराचें सोंग वठविणारी आई, स्वतःच्याच राजधानींत ज्योतिषाचें सोंग घेऊन वधूपरीक्षण करूं पाहणारा राजा, विद्युत्शक्ति असलेल्या ताईताच्या बळावर स्त्रियांनी पुरुषावर मात करून त्यांच्यांत घडवून आणलेले परिवर्तन, येईल त्या वाटसरापुढे अगतिक होऊन आपल्या मुलीचें प्रदर्शन करूं पाहणारा बापडा मुलीचा बाप, दोन बायकांच्या संततीच्या बळावर स्वतंत्र मुला मुलींची शाळा चालविता येतील इतक्या बहुप्रसव स्त्रिया व कुटुंब प्रत्यक्षांत कुठेंहि आढळावयाचे नाहींत. या साऱ्या घटना कोणाला आत्मानुभूतीचा आनंद देऊं शकतील व सत्याचा आभास निर्माण करूं शकतील ? कोल्हटकरांचीं कथानकें स्वतंत्र असलीं तरी त्यांतील घटना अत्यंत कृत्रिम, असंभाव्य, अतिरंजित व अशक्यप्राय वाटतात. Shakespeare ने Hamlet च्या बापाच्या भूताचा उपयोग करतांनादेखील आपलें कथानक कृत्रिम व असंभाव्य वाटणार नाही यांची खबरदारी घेतली आहे. याला कारण कथानकाचा विकास कोणत्याहि रहस्याच्या द्वारें न करितां व्यक्तींच्या स्वभाव वैशिष्ट्याने तो झाला आहे. आपल्या बापाच्या मृत्यूचें कारण Hamlet च्या कानावर घालण्याचेंच तेवढें कार्य Hamlet च्या बापाच्या भूताकडून करविलें आहे. बाकीच्या साऱ्या घटना त्या घटनेचा Hamlet च्या मनावर जो परिणाम झाला, एंकदर स्त्रीजातीसंबंधीचा अढी त्याच्या मनावर जी बसली व आपल्या बापाच्या वधाच्या सूडाची जी कल्पना त्याच्या मनावर ठसली त्या द्वारां 'Hamlet' च्या कथानकाचा विकास झाला आहे. कोल्हटकरांनी स्वतंत्र कथानकें रचतांना ह्या आवश्यक गोष्टींचें अवधान राखलें नाही. आणि त्याचा परिणाम त्याची स्वतंत्र कथानकें पूर्णतः प्रभाव शून्य होण्यांत झाला.

स्वतंत्र कथानक निर्मितीचें जणु कांही व्यसनच कोल्हटकरांना होतें असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. स्वभावपरिपोषाकडे त्यांनी यत्किंचितहि लक्ष दिलेलें आढळत नाही. त्यामुळे त्यांचे सर्वच नायक वैशिष्ठ्यहीन व कृतिशून्य झाले आहेत. पुरूषसृष्टींत खरोखर कंदन व मनोहरच काय ते अपवाद म्हणता येतील. त्यांच्या जोडीला जरी नव्हे तरी कर्तृत्ववान अशा पुरुषांच्या मालिकेंत प्रतोदाला, काही अंशी शूरसेनाला, रघुनाथाला बसवावें लागेल. बाकीचे सारे नायक विक्रांत, विलास, चकोर, धुरंधर, शशांक आदि मंडळी अगदी सामान्य वाटतात. पुरुषसृष्टींपेक्षा स्त्री-सृष्टींत मात्र कांही खरोखर उत्तम नमुने त्यांनी निर्माण केले आहेत. शालिनी, त्रिवेणी, वेत्रिका, सरस्वती, वाराणसी, गंगू, यमुना, कांता इंदिरा इ. नायिका व उपनायिका समाजांत आढळणाऱ्या निरनिराळ्या स्वभावाच्या व प्रवृत्तींच्या प्रातिनिधिक आहेत. शालिनी व त्रिवेणीचा आत्यंतिक त्याग, कांतेचा बाटळी पण अत्यंत प्रेमळ व त्यागी स्वभाव. सरस्वती चा सात्विक संताप व आपली बाजू तडफदारपणें मांडण्याइतकी निर्भिडता, वेत्रिका आणि यमुना यांचे निर्भीड व तडफदार आचरण व इंदिरेचा प्रेमळ व निसर्गसुंदर स्वभाव इ० चित्रें मोठी हृदयंगम उतरलीं आहेत.

कोल्हटकरांनी 'वधूपरीक्षा' व 'जन्मरहस्य' या नाटकांत कुणबाऊ भाषा घातली आहे. यांत स्वभावपरिपोष नैसर्गिक व्हावा हाच हेतु असावा. परंतु ही कुणबाऊ भाषादेखील इतक्या उच्च कल्पनांचा खेळ खेळून जाते की बिचारी कौसल्या, दशरथ, श्रीपती, कोतवाल हीं पात्रें तुकारामासारख्या कवीच्या कुळांत तर जन्मलीं नाहींत ना असेंच कुणाला वाटावें.

खेडवळांचीच केवळ ही स्थिति आहे असें नव्हें. 'मूकनायकां'तील अंक ३ रा प्र. २ रा पहा. मुकुलिका, बिंबाधरेच्या मुखांत एखाद्याने कालीदास तर बसविला नाहींना असें खास वाटेल. बिंबाधरा, म्हणते. 'हे आकाशांतील दिवे आपल्या भूमीवरील दिव्यांची थट्टा करण्याकरितांच की काय डोळे मिचकावीत आहेत.' या प्रवेशांतील प्रत्येक वाक्यांत अत्युत्कृष्ट अशा कल्पना खच्चून भरल्या आहेत.' ज्या राज्यांत अशा दास दासी-

देखील वास करीत असतील तो भूलोकींचा स्वर्गच होईल. पण भूतलावर असा स्वर्ग सहसा दिसत नाही हें आमचें दुर्भाग्य होय. सारांश पात्रांच्या तोंडीं घातलेली भाषादेखील पात्राला, त्याच्या दर्जाला अनुरूप अशी घातलेली नाही. त्यामुळे स्वभावचित्रण यथातथ्य वाटत नाही.

घरगुतीपणा किंवा सहजता हा कोल्हटकरांच्या भाषेचा कधीच गुण नव्हता. भारदस्तपणा, कोटीबाजपणा हेंच तिचें नैसर्गिक स्वरूप आहे. संवादात खटकेबाजपणा असून शृंगार, हास्य करूण इ० रसांचा यथायोग्य परिपोष करण्याची तिच्यात शक्ति आहे. परंतु किर्लोस्कर देवलांच्या भाषेतील सहजता व प्रसाद तिच्यात नाही. चुरचुरीत विनोद, उच्च प्रकारची कल्पकता, कोटीबाजपणा, व काव्यगुण कोल्हटकरांच्या भाषेत भरपूर आहेत. वाङमय म्हणून तिची थोरवी कितीहि मोठी असली तरी लहानसहान पात्रांपासून नायकांपर्यंत सर्वांच्याच तोंडी एकाच प्रकारची भाषा घातलेली असल्यामुळे पात्रें ग्रांथिक भाषा बोलत आहेत असें वाटतें. त्या मानाने 'मूकनायकां'तील भाषा अत्यंत काव्यपूर्ण असली तरी प्रसाद गुण तिच्यांत इतर नाटकांपेक्षा अधिक दिसून येतो. सारांश कोल्हटकरांची भाषा उच्च दर्जाची असली तरी तिची योजना पात्रानुकुल केलेली नसल्यामुळे तिच्यांत घरगुतीपणा व नैसर्गिकता वाटत नाही.

कोल्हटकरांचीं कांहीं पदें अत्यंत क्लीष्ट अशीं असलीं तरी 'वीरतनया'पासून उत्तरोत्तर पदांची भाषा अधिकाधिक सुलभ झालेली आढळून येईल. 'वीरतनयां'तील कांही पदें काव्यकल्पनेच्या दृष्टीने अतिशय हृदयंगम आहेत. 'मूकनायकां'त तर कोल्हटकरांच्या काव्य सागराला अगदी भरती आली आहे. एखाद्या 'भारती जडासुधी' सारखा अपवाद वगळला तर 'मूकनायकां'तील गद्य आणि पद्य पूर्णतः काव्यमय आहे. 'मूकनायकां'तील पदांच्या तोडीची सरस पदें मराठींत अन्य कोणत्याहि नाटकांत आढळावयाचीं नाहींत.

प्रत्येक पदाची यादी प्रत्येक नाटकाच्या परीक्षणांत दिलीच आहे. कोल्हटकरांच्या नाटकांतील उत्कृष्ट कल्पनांची, उत्कृष्ट कोट्यांची यादी देणें योग्य होणार नाही. कारण कितीतरी उत्कृष्ट कल्पना आणि अत्यंत मनोहर

अशा कोड्यांची यादी आपणाला द्यावी लागेल. सारांश मीठ, तिखट, उत्तमोत्तम मसाले, गूळ, तूप, साखर आदि सर्व वस्तूंची विपुलता असावी पण पाकसिद्धि मात्र अगदी बेचक व्हावी असा प्रकार कोल्हटकरांच्या नाटकांचा झाला आहे. याचें कारण काय ?

आपल्या नाभीकमलांत कस्तुरी धारण करणाऱ्या मृगाची आणि कोल्हटकरांची सारखीच अवस्था आहे. ‘ तात्या तुमची ती एक तलवार इतरांचे ते विळया कोयते’ असा गडकऱ्यांनी भक्तिभावाने आणि गुरु-प्रेमाने व्यक्त केलेला आपला अभिप्राय प्रसिद्धच आहे. गडकऱ्यांची प्रतिभा परपुष्ट नसली तरी कोल्हटकरांचें ऋण तिला नाकबूल करता येणार नाही. आणि गडकऱ्यांनी तसें धाडस कधींहि केलें नाही. ‘प्रेमशोधन’,‘पुण्यप्रभाव’, ‘मतिविकार’ ‘प्रेमसंन्यास’ ‘मूकनायक’ ‘एकचप्याला’ ‘सहचारिणी’ ‘भावबंधन’ अशा जोड्या खुद्द खांडेकरांनीच पुढें आणल्या आणि कोल्हटकरांच्या नाटकांतील एका पात्राबद्दल गडकऱ्यांनी आपल्या नाटकांत कोणतें पात्र घातलें असें सविस्तर वर्णन त्यांनी आपल्या निबंधांत केलें आहे.

कोल्हटकर आणि वरेरकर यांच्या नाट्यकृतींत विशेष साम्य भासत नसलें तरी वरेरकर कोल्हटकरांना गुरुस्थानी मानतात. गुरूंच्या दोषांचा वारसा हक्क वरेरकरांनी घेतला नसला तरी रहस्याची आवड वरेरकरांच्या नाटकांत मधून मधून एखाद्यावेळीं दिसून येतेच. पण एरव्हीं वरेरकरांच्या नाट्यकृतींत कोल्हटकरांच्या नाट्यकृतीशी समानता दाखविणारें कांही नाही.

अत्रेदेखील एका दृष्टीने याच परंपरचे. ते गडकऱ्यांना गुरुस्थानीं मानत असावें असें दिसतें. कारण त्यांचीहि हास्य करूण या दोन रसांवरील भक्ति त्यांच्या आतांपर्यंतच्या कृतींवरून दिसून येते. रहस्याची आवड थोडी फार त्यांच्याहि कृतींत आहेच. ‘घराबाहेर’मधील कादंबरीचें रहस्य, ‘लग्नाच्या बेडी’तील सिनेमा तारकेचें रहस्य. ‘ उद्याच्या संसारा’तील नयनेच्या आईचें रहस्य, पण यापेक्षा अधिक साम्य दाखविता येणें कठीण आहे. विनोदाच्या बाबतींत मात्र दोषांत साम्य दाखविता येण्यासारखें आहे. पण अत्र्यांच्या नाटकांत कोड्या आढळत असल्या तरी आपल्या गुरूप्रमाणे वा गुरूंच्या गुरूप्रमाणे ते कोड्याधीश नाहींत. वरेरकर काय किंवा अत्रे काय यांचीं

नाटकें Comedy of manners या नाट्यप्रकारांत घालतां येण्यासारखीं आहेत. कांही प्रहसनात्मक आहेत. तर कांही Tragi-Comedy किंवा Tragedy या नाटयप्रकारांत घालण्यासारखीं आहेत.

कोल्हटकरांचे स्वतःच्या नाट्यकृतींचें यश कांहीहि असो त्यांच्या तपश्चर्येची पुण्याई फारच जबर. त्यांच्या लेखनांतील एकेका विशेषाचा एकेका शिष्यानें स्वीकार केला आणि मराठी वाङ्मयांत कोल्हटकरांचा एक स्वतंत्र संप्रदाय निर्माण केला. पुढच्या पिढीवर त्याचे कांहीहि परिणाम होवोत वा न होवोत पण विद्यमान पिढीतील माडखोलकर, खांडेकर, वरेरकर, खानोलकर आदि मंडळी स्वतःला अभिमानाने कोल्हटकरांचे सांप्रदायिक म्हणवून घेतात. तसें पाहूं गेल्यास एक गडकऱ्यांचें उदाहरण वगळल्यास कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाशी बऱ्याच अंशीं जुळण्यासारखें वाङ्मय या एकाहि सांप्रदायिकाच नाही. त्या पैकीं प्रत्येक लेखकाची स्वतःची कर्तबगारी व स्वतःचें वैशिष्ठ्य त्यांच्या वाङ्मयांत आढळतें. पण कोल्हटकरांची रहस्याची आवड, कोटी-बाजपणा, कृत्रिम भाषा खांडेकरांनी घेतली, तर टीकाकाराचे कोल्हटकरांचें कार्य माडखोलकरांनी चालविलें. गडकऱ्यांनी तर कोल्हटकरांच्या वाङ्मयाच्या बाबतींत आपपर भाव यत्किंचितहि राखला नाही. मराठी वाङ्मयांतील अशा थोर लेखकांना ज्यांनी शिष्यपदाची जागा दिली अशा कोल्हटकरांना स्वतःला यशसिद्धि न मिळण्याचें कारण काय ? (अर्थात आमचा हा विचार त्यांच्या नाटकापुरताच केवळ आहे) याचें कारण उघड आहे.

The theatre is a serpent that sucks your blood. Until the writer has conquered the playwright in you I shall harass you and curse your plays असें chekov म्हणत असे. रंगभूमि हा तुझें रक्त शोधून घेणारा साप आहे. तुझ्यांतील नाट्यप्रबंध लिहिणाऱ्या शक्तीने तुझ्यांतील लेखन शक्तीवर जो पर्यंत विजय मिळविला नाही तोंपर्यंत मी तुझा असाच सतत छळ करीत राहीन. वाङ्मयदृष्ट्या निकृष्ट असलेलें नाटकहि रंगभूमिवर यशस्वी होऊं शकेल यांतच नाटक आणि रंगभूमि यांतील भेद समाविष्ट झाला आहे असें Elizabeth Drew देखील म्हणते. नाटककाराने नाटक लिहित असताच

नाटकाच्या प्रयोगाचें चित्र सतत समोर ठेवलें पाहिजे. जन्मजात प्रतिभा-शाली असलेला लेखक ही कला कोणत्याहि नाट्याविषयक शाळेंत अभ्यास न करता जाणतो आणि आपलीं नाटकें यशस्वीं करून दाखवितो. Ibsen किंवा Shakespeare यांना स्वत: कांही दिवस रंगभूमि चालविल्यामुळें आलेल्या अनुभवाचा खास फायदा मिळाला असें J. W. Marriot देखील म्हणतो.

आपण मराठी रंगभूमीचा इतिहास पाहिला तरी नट-नाटककारांच्या कृतींचा वाङमयीन दर्जा कांहीहि असो त्यांची नाटकें रंगभूमीवर गाजलीं खास. किर्लोस्कर आणि देवल यांची पिढी कोल्हटकरापूर्वीची. या दोन्हीहि नाटककारांनी आपल्या रंगभूमीच्या ज्ञानाचा चांगलाच उपयोग करून घेतला. अशा प्रकारचा रंगभूमीचा अनुभव कोल्हटकरांना खास नव्हता. नाट्यव्यवसाय हा त्यांचा मुख्य व्यवसाय नव्हता. त्यामुळे किर्लोस्कर, देवलाप्रमाणे रंगभूमीचें प्रत्यक्ष ज्ञान त्यांना कमीच होतें असें म्हटल्यास अतिशयोक्ति होणार नाही. पण नेमकी हीच स्थिति खाडीलकरांची होती. कोल्हटकराइतकी नाट्यानुकूल वृत्ति आणि उपजत संस्कार खाडीलकरावर खास नव्हते. असें असतांहि ' नाट्यकला कविकृष्णा माळा घाली ' असें आत्मविश्वासाचें उद्गार त्यांनी आपल्या पहिल्याच संगीत नाटकाच्या सुरवातीला काढले आणि ' मानापमाना ' पासूनच त्यांनी कोल्हटरांची गादी पटकाविली. हा चमत्कार कसा घडून आला. ?

कोल्हटकरांनी नाटकें लिहिलीं. पण त्या धंद्यांतील व्यावहारिक गोष्टांचा अभ्यास कधीच केला नाही. नाटकाची यशस्विता ७५ टक्के प्रयोगाच्या यशस्वितेवर अवलंबून असते. प्रयोग यशस्वी व्हावयाचा तर जवळ आगाऊ पात्रें असल्यास त्यांची कुवत ओळखून भूमिका निर्माण करावयाच्या व आहे त्या सामग्रींत जास्तींत जास्त उठाव कसा आणता येईल हें तारतम्य राखून आपल्या कृति प्रेक्षकांसमोर आणावयाच्या ही आवश्यक बुद्धि कोल्हटकरांत कधीच आली नाही. प्रेक्षकांना काय आवडेल, काय समजेल, कोणती गोष्ट कशाप्रकारें आणि कधी मांडली असतां ती अधिक प्रभावशाली

होईल, याचा अंदाज त्यांना कधीच करता आला नाही. नाटक लिहित असतांनाच प्रेक्षकांच्या नजरेने त्यांनी आपल्या नाटकांकडे पाहिलें नाही.

श्री. पु. रा. लेले यांनी आपल्या 'नाटक मंडळींच्या बिऱ्हाडी' या पुस्तकांत या बाबत जें विवेचन केलें आहे तें हा मुद्दा अधिक स्पष्ट करावयास उपयुक्त आहे. खाडीलकरांनी 'मानापमाना' पासून संगीत नाटकें लिहावयास सुरुवात केली. त्या पूर्वीच बालगंधर्व प्रेक्षकाना अतिशय प्रिय झाले होते व गंधर्व रंगभूमीवर कधी येतात याची ते कोणत्याहि प्रयोगाच्यावेळी आतुरतेने वाट पाहत असत. 'मानापमाना' च्या आधी कोल्हटकरांचें 'प्रेमशोधन' रंगभूमीवर आलें. त्या निमित्ताने खाडीलकरांचा व किर्लोस्कर मंडळीचा परिचय वाढला. कारण 'प्रेमशोधना' च्या तालमी खाडीलकरांनी घेतल्या. 'मानापमाना'ची रचना करतांना किर्लोस्कर नाटक मंडळीमधील पात्रें त्यांनी नजरेसमोर आणली. नारायणराव जोगळेकर नायक, गंधर्व नायिका हें ठरलें. आता प्रतिनायक उठावदार करतांना त्यांनी नटवर्य भांडसाकडे पाहिलें आणि लगेच विलासधराला उठाव देण्यापेक्षा लक्ष्मीधराचें चित्र उठावदार निर्माण केलें. गंधर्वांने रंगभूमीवर यावे यासाठीं प्रेक्षक अतिशय आतुर असतात हें त्याना माहित होतें. तेव्हा होईल तितक्या लवकर व अत्यंत आकर्षक रीतीने गंधर्वांला रंगभूमीवर आणलें पाहिजे. हीहि एक या धंद्यांतील युक्ति त्यांनी नजरेसमोर ठेवली आणि 'मानापमाना'त सूत्रधार व पारिपार्श्वक निघून जाताच 'मी साफ येणार नाही. पुनः बजावून सांगते मी साफ येणार नाही. हा कायग कुसुम, तुझा लोचटपणा? मी येत नाही म्हटलें तरी चल चल म्हणून तुझा तगादा पाठीमागे आहेच' म्हणून अत्यंत आकर्षकपणें त्यांनी गंधर्वांना रंगभूमीवर आणलें. हाडाचीं काडें करून जोगळेकरांची भूमिका उत्कृष्टप्रकारें बसविली व अत्यंत मेहनतीने धंद्यातील सर्व युक्त्या अमलांत आणून, प्रेक्षकांची नाडी परीक्षा उत्तम प्रकारें करून त्यांनी 'मानापमान' रंगभूमीवर आणलें. मग तें यशस्वी होणार नाही का? गंधर्वांना आकर्षकरीतीने शक्य तितक्या लवकर रंगभूमीवर आणण्याची युक्ति त्यांनी 'मानापमानां'तच योजिली असें नाही. या युक्तीचा अवलंब त्यांनी यापुढील प्रत्येक नाटकाच्यावेळी केला व प्रत्येकवेळीं नवीन पद्धतीची आकर्षकता त्या प्रवेशाला आणली. 'विद्याहरणां' तील देवयानी

पहिल्याच प्रवेशांत प्रवेश करतें आणि मदिरा प्राशन करण्याचें नाकारते. 'मानापमाना' नंतर केवळ दोनच वर्षांने म्हणजे ११ मे १९१३ रोजी तें नाटक रंगभूमीवर आलें. त्यानंतर तीन वर्षांनी म्हणजे १० डिसेंबर १९१६ रोजी 'स्वयंवर' रंगभूमीवर आलें. त्यांतील 'रुक्मीणीचा' पहिलाच प्रवेश किती आकर्षक आहे हें 'स्वयंवर' ज्याने पाहिलें अगर वाचलें अशा प्रेक्षक रसिकाला सांगण्याची जरूरच नाही. 'दादा! ते आले ना' या चार शब्दांच्या वाक्यानेच प्रेक्षक अगदी गारीगार होत असत. मग नाटक यशस्वी कां होणार नाही?

याच्या उलट आपण 'प्रेमशोधना'च्या प्रयोगाचा इतिहास पाहूं. 'प्रेमशोधनां'त इंदिरा पहिल्या प्रथम येते ती दुसऱ्या अंकांत. इंदिरेची भूमिका गंधर्व करीत असत. गंधर्व कधी दिसेल याची सारखी आतुरतेने वाट पाहणाऱ्या प्रेक्षकाला पहिला अंक गंधर्व पहिल्याशिवायच पाहावा लागत असे. तशांत पु. रा. लेले म्हणतात तें जर खरें असेल तर कोल्हटकरांनी नंदनाची भूमिका त्यांच्या आणि जोगळेकरांच्या खासगी वैमनस्यामुळे शक्य तितकी वैशिष्ट्यहीन केली. आपल्या खासगी वैमनस्यामुळे जर नाटककार स्वतःच आपल्या नाटकाच्या प्रयोगाची हानी करून घेतो तर त्या नाटकाच्या अपयशाचें खापर दुसऱ्या कुणाच्या माथीं फुटणार? 'प्रेमशोधना'च्यावेळींच नव्हे तर इतर कोणत्याहि नाटकाच्यावेळीं कोल्हटकरांनी कवडीचेंहि व्यावहारिक चातुर्य व्यक्त केलें नाही. म्हणूनच तुलनेने 'प्रेमशोधना' पुढे अत्यंत फिकें पडणारें 'मानापमान' न भूतो भविष्यति अशा प्रकारें यशस्वी झालें आणि 'प्रेमशोधन' मात्र पडलें. सारांश कोल्हटकरांच्या अपयशाला कांही या कलेबाबतचें त्यांचें व्यावहारिक अज्ञान व त्याबाबत त्यांनी धारण केलेली बेफिकिरीची वृत्ति यांहि गोष्टी कारणीभूत झाल्या.

कोल्हटकरांनी आयुष्यांत 'मूकनायक'. 'प्रेमशोधन' आणि 'जन्मरहस्य' हीं तीनच नाटकें लिहिलीं असतीं तरी नाटककार म्हणून त्यांचें स्थान आज आहे त्याहिपेक्षा अधिक वरचें राहिलें असतें 'जीवात जगण्यासारखें जोपर्यंत आहे तोपर्यंतच मरणांत मौज आहे' असें म्हणून आकाशांत एकाकी तुटून पडणाऱ्या ताऱ्याप्रमाणे गडकरी झटापटीचा संसार

ऑटोपून चालते झाले. आशावादी रसिक प्रेक्षकाला गडकरी आणखी जगले असते तर त्यांनी मराठी वाङमयांत केली यापेक्षांहि अधिक अपूर्व अशी कर्तबगारी बजाविली असती अशी उमेद निर्माण करून गेले. कोल्हटकरांच्या कुटुंबियांना कोल्हटकर आणखी २०-२५ वर्षे जगलें असतें तरी हवेंच होतें. पण रक्ताचा संबंध नसणारे रसिक मात्र म्हणणार कोल्हटकरांनी शेवटपर्यंत आपल्या भावी निर्मितीबद्दल अधिक आशादायक असें वातावरण निर्माण करून तरी जावयाचें होतें. पण दैवाचा फासा उलटा होता. वयोमानाबरोबर कोल्हटकरांची प्रतिभाहि थकली, लुप्त झाली आणि शेवटीं या कुबेरभांडाराच्या धन्याचेंहि काळानें दिवाळें वाजविलें अशी लोकांची खात्री पटविल्यानंतर त्याच्यावर मृत्यूने झडप घातली.

१९१८ नंतर त्यांनी 'शिवपावित्र्य' 'श्रमसाफल्य' आणि 'मायाविवाह' ही नाटकें लिहिलीं. पण तिन्हीं नाटकांत कोल्हटकरांच्या प्रतिभेची चमक नष्ट झालेलीच दिसून आली. 'श्रमसाफल्य' आणि 'मायाविवाह' या नाटकांत तर ती पूर्णत्वानेच लोपली आहे. एखाद्याच्या कर्तृत्वाची अंतिम मर्यादा पाहावयास मिळाली म्हणजे पुढील उमेद नष्ट होते आणि चढलेली चढण फारच थोडी होती असें तो म्हणूं लागतो. वास्तविक पूर्वपरंपरेवर कुऱ्हाड चालविणारा हा बंडखोर नाटककार पण ही बंडखोरी नाटकांत तरी शेवटपर्यंत टिकली नाही. १८९६ पासून १९२८ पर्यंत कोल्हटकरांनीं नाटकें लिहिलीं. या काळांत पाश्चात्य नाटककारांनी नाट्यप्रकारांचें अपूर्व नवदालन सर्वांस खुले केलें होतें. जुनी अभिरुचि मागे पडून नव्याची आवड निर्माण झाली होती. अनेक प्रवेशी अंकाची रचना लोकांना नावडूं लागली होती. पांच सहा तासांचीं नाटकें मागे पडून तीन तासांचीं नाटकें प्रचारांत येऊं पाहत होती. सारांश सर्व वातावरण, नव विचारांनी, नव प्रकारांनी, परिपूर्ण भरलें असताहि कोल्हटकरांनी एकहि नवीन विचाराचा, प्रकाराचा अवलंब केला नाही. आणि त्यामुळेंहि १९०० ते १९१० पर्यंत ज्यांनी मराठी रंगभूमीचें नेतृत्व कर्तृत्वाने गाजविलें अशा कोल्हटकरांना मराठी वाचक प्रेक्षक अजिबात विसरला आणि आज तर कोल्हटकर म्हणजे 'ज्यांचीं पुस्तकें वाचनालयाच्या कपाटांत क्वचित दिसतात ते काय? नाही बोवा,

त्यांचें एकहि नाटक आपण पाहिलें नाही आणि वाचलेंहि पण नाही' असे मराठीचे उपासक आज पाहावयास मिळतात.

कोल्हटकरांच्या ऐन उमेदीच्या काळांत त्यांना भरपूर मानमान्यता मिळाली. 'मानापमान' रंगभूमीवर येईपर्यंत मराठी संगीत रंगभूमि त्यांनीच गाजविली. पण पुढे मात्र त्याची जी सारखी पिछेहाट झाली ती अत्यंत विषादकारक होय. कोल्हटकर आणि नाट्यव्यवसायिक यांचे पुढे पुढें संबंध सलोख्याचे राहिले नाहींत हें तर उघडच आहें. १९१८ नंतरचीं त्याचीं तिन्हीं नाटकें कोणाचीहि प्रयोगाकरितां मागणी न आल्यामुळें 'यशवंत' व 'युगवाणी' मासिकांनी प्रसिद्ध केलीं.

'वीरतनय' 'मूकनायक' 'मतिविकार' 'प्रेमशोधन' 'वधूपरीक्षा' 'जन्म रहस्य' 'परिवर्तन' हीं नाटकें मराठींतील उत्तपोत्तम नाटकांत गणली जाऊं शकतात. 'मूकनायक' 'प्रेमशोधन' व 'जन्मरहस्य' हीं नाटकें तर मराठींतीलच नव्हें तर अन्य कोणत्याहि वाङमयांतील चांगल्या नाट्यकृ-तींच्या बरोबरीने बसूं शकतील. पण प्रायोगिकदृष्ट्या मात्र त्यांची यशस्विता वाङमय गुणाच्या तुलनेनें कमीच भरली. हा विषादकारक इतिहास आहे.

मराठी रंगभूमीची सांप्रतची अवस्था काय आहे हें सांगण्याची जरूर नाही. पण एवढें मात्र खरें की रजतपटावरील चित्रें पाहण्याची अतो-नात आवड नष्ट होऊन नाटक पाहण्याची आवड समाजांत निर्माण होऊं पाहत आहे. रंगभूमिकडे पाठ करून बसलेल्या नटवर्गाने रंगभूमीकडे आतां लक्ष द्यावयास सुरवात केली आहे आणि कित्येकांनी आतां पर्यंत धूळखात पडलेल्या सामग्रीवरील धूळ साफ करावयास सुरवात केली आहे. अर्थात् या पुढची नाट्यकला प्रामुख्याने धंदेवाईकांच्यांच हातीं राहील असें नाही. हौसी नटसंचहि नाट्यकलेची सेवा अतिशय निष्ठेने करूं शकतील असा विश्वास वाटत आहे. नाटक आणि नाटकवाले यांच्या संबंधींची घृणा आता नष्ट होऊं लागली असून ती एक अभिजात कला आहे, समाज जीवनाला, त्याच्या विकासाला आवश्यक अशी ती गोष्ट आहे, तिची उपयुक्तताहि अनन्य साधारण आहे हा विश्वास सर्वांच्या मनांत उत्पन्न झाल्यामुळे धंदे-

धाईकांना तर आशादायक परिस्थिति निर्माण होतच आहे. पण आता केवळ धंदेवाईकांवरच विसंबून भागणार नाही. तिच्या उत्कर्षाची धुरा आपणहि सांभाळली पाहिजे, ही मनोवृत्ति समाजांत निर्माण होत आहे. अभिजात नट, नटी नाटकांत काम करावयास तयार आहेत. अशावेळीं निर्माण होणाऱ्या नाटककारांसमोर एक आदर्श असावा, नाटकधंद्यांतील, कलेंतील विषादकारक अनुभवांची व त्यांत आवश्यक असणाऱ्या गुणांची उदयोन्मुख नाटककाराला जाणीव करून द्यावी व एका थोर नाटककाराची आठवण विद्यमान पिढीला करून देऊन तिचें लक्ष या थोर नाटककाराकडे वेधावें हा खरोखर मनाशी हेतु होता. तो निष्ठेने पार पाडण्याचा यथामति प्रयत्न केला आहे.

५।७।४७ रात्रौ १२ वाजतां

ब्रह्मपुरी.

परिशिष्ट. अ.

कोल्हटकरांचा जीवनपट.

(१) जन्म— २९ जून १८७१, नागपूर शहरीं.

(२) सहाव्या वर्षाच्या सुमारास आईचा मृत्यु.

(३) नवव्या वर्षी अर्धांग वायूचा विकार.

(४) 'सुखमालिका' नांवाचें नाटक लहानपणीं लिहिलें.

(५) १८८५ सालीं खामगांव येथील वकील वामनराव जोशी यांच्या कन्येशी विवाह.

(६) वऱ्हाड प्रांतीय शिक्षणखात्याच्या Vernacular Examination मध्यें पहिला नंबर.

(७) १८८८ मध्ये मॅट्रिक झाले.

(८) १८८९ पुण्यास डेक्कन कॉलेजांत प्रवेश.

(९) १८९१ 'मृच्छकटीक' नाटकांत शकाराच्या विटाची भूमिका केली. B. A. ची परीक्षा पास झाले.

(१०) १८९२ कायद्याचा परीक्षेसाठीं मुंबईस आले.

(११) १८९७ कायद्याची परीक्षा पास झाले. आकोल्यास ५ महिने वकीली केली.

(१२) १८९८ सालीं तेल्हाऱ्यास गेले व तथेच ६ वर्षे राहिले.

(१३) १९०५ सालीं खामगांवास राहावयास आले. १९१८ पर्यंत तेथेच वास्तव्य.

(१४) १९२७ पुणे येथील साहित्य संमेलनाचे अध्यक्ष.

(१५) १९३४ सालीं. ता. १ जून रोजी मृत्यु.

———

परिशिष्ट ब.

संदर्भ ग्रंथांची यादी.

(१) कोल्हटकरांचीं नाटकें — (२) मनोरंजनांतील खांडेकरांची लेखमाला (१९२७) कोल्हटकरांचीं नाटकें ('गोकर्णीचीं फुलें' या संग्रहांत पुनः प्रसिद्ध झाली आहे.) (३) विविधज्ञानविस्तार मासिकाचे अंक (४) रंगभूमि मासिक. (५) सरस्वती मंदीर. (६) मनोरंजन. (७) प्रतिभा मासिक १९१८ आगस्ट सहचारिणी परीक्षण. ना. सी. फडके. (८) खाडीलकर नाट्यसृष्टि – धारपुरे (९) गडकरी व्यक्ति वाङ्मय – खांडेकर (१०) मराठीचा नाट्य संसार. खांडेकर. (११) माझ्या काही नाट्यस्मृति पु. गो. काणेकर (१२) नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडीं– पु. रा. लेले (१३) माझा नाटकीसंसार – वरेरकर (१४) केळकर लेखसंग्रह – (मतिविकार परीक्षण) (१५) 'साहित्या'चे अंक (१९४७) (१६) कोल्हटकर लेखसंग्रह. (१७) आत्मचरित्र – कोल्हटकर (१८) कोल्हटकराचें चरित्र– खानोलकर (१९) कोल्हटकरांचें चरित्र– शंकरराव मुजूमदार. (२०) 'मतिविकार' नाटकावरील टीका, ग. कृ. आगाशे. (२१) कोल्हटकरांच्या नाटकांतील सुंदर उतारे– गडकरी– (२२) नाट्यकला रूककुठार– गुप्तमंजूष नाटकावरील टीका– स. वा. ठोसर व मराठेकृत (२३) खाडीलकरांची साहित्यक्षेत्रांतील तपश्चर्या– श्री. ना. बनहट्टी. (२४) प्रदक्षिणा 'नाट्य वाङ्मय व त्याचा विकास' श्री ना. बनहट्टी. (२५) रत्नकार– 'वधूपरीक्षा' परीक्षण फडके. (२६) युगवाणी– (२७) प्रतिभासाधन–ना. सी. फडके (२८) सामाजिक नाटकें–वि. पां. दांडेकर–(२९) माझी भूमिका— न. गणपतराव बोडस. (३०) भाऊसाहेब कोल्हटकर यांचें चरित्र–मुजूमदार (३१) हास्य विनोद मीमांसा – न. चि. केळकर. (३२) माझा जीवन विहार– गो. स. टेंबे (३३) बालगंधर्वांच्या नवलकथा. पां. क्षीरसागर (३४) मराठी रंगभूमीवरील गेल्या शंभर वर्षांतील नवलकथा. पां. क्षीरसागर

याशिवाय इतर स्फुट लेख —

———

इंग्रजी संदर्भ ग्रंथ.

1. Theory of Drama ...... Allardyce Nicoll. 2. Drama ...... Ashley Dukes. 3. The Art of Drama ...... by Fred B. Millet and Gerald Eades Bentley. 4. Play Making ...... Willian Archer. 5. Drama ...... J. R. Williams. 6. Introduction to the Study of Drama ...... Hudson. 7. Shakespearean Comedy ...... by H. B. Charlton. 8. History of early 18th Century Drama ...... A. Nicoll. 9. History of Restoration Comedy......Bonamy Dobree, 11. Modern Drama ...... J. B. Marriot. 12. Drama and Life ...... Roger Dataller. 13. Discovering Drama ...... Elizabeth Drew. 14. Techniqne in Dramatic Art .... Halliam Bosworth. 15. Principles of play Making ..... Brander Mathews. 16. Common Sense about Drama...... L. A. G. Strong. 17. On the Art of the Theatre ...... Edward Gordon Craig. 18. Study of the Modern Drama ...... Clarke. 19. Actors and Audiences in the Soviet Union ...... Eric Capon. 20. The Theatre...... Theodore Komisarjevsky. 21. Dramatic Opinions ...... G. Bernard Shaw. and other books to which reference has been made in the text of this volume.

व्यक्तींच्या नांवांची सूचि.

[टीपः- नांवापुढे दिलेले पृष्ठ नंबर आहेत.]

खुद्द कोल्हटकरांच्या नांवाचा उल्लेख बहुतक पृष्टांवर आढळणारा असल्यामुळे सूचींत त्यांच्या नांवाचा अंतर्भाव केला नाही.

शुद्धिपत्र

अर्थबोध होण्याच्या दृष्टीने व शुद्धलेखनाच्या दृष्टीने आवश्यक असणाऱ्या अशुद्धांचाच या शुद्धिपत्रांत अंतर्भाव केला आहे. कान्हा, मात्रा, अनुस्वार कांही प्रतींत गळाले आहेत. पण सर्वच प्रतींत त्या दृष्टीने एक-वाक्यता न आढळल्यामुळे अशा चुकाचा शुद्धिपत्रांत अंतर्भाव केला नाही. वाचतांना अर्थबोध होण्याच्या दृष्टीने त्यामुळे कांहीहि अडचण होणार नाही याबद्दल खात्री आहे.

पान	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१	८	एकमेवाद्विितिय	एकमेवाद्वितीय
२	७	दूराग्रहाने	दुराग्रहाने
३	१०	सद्भिरुचीला	सदाभिरुचीला
	१७	खाडीलकार	खाडीलकर
	२२	कोल्हाटकरांची	कोल्हटकरांची
४	१८	कुतुहलपूर्वक	कुतूहलपूर्वक
५	१३	जाणूत	जाणून
६	६	सीमाारेषेंत	सीमारेषेत
८	१२	वैशिष्ठ्य	वैशिष्ट्य
	२५	तिचा	त्याचा
	२६	परीणाम	परिणाम
९	७	अंतीम	अंतिम
१०	१४	साधारण	साधणार
	२१	अश्यक्य	अशक्य
	४	साधाराण	साधारण

	५	साधारण	साधणार
	२३	तपशीलाच्य।	तपशिलाच्या
१५	२०	उळक	ठळक
१६	२	उद्दीष्ट	उद्दिष्ट
	१५	धर्मापदेशक	धर्मोपदेशक
१७	११	कीचक वध	कीचकवध *
		विक्रम शशिकला	विक्रमशशिकला *
१८	२२	'निघालेला' आणि 'अगोदर' या दोन शद्बांत 'नाटककार' हा शब्द घालावा	
२१	१७	पर्यवयान	पर्यवसान
२३	१	संग्रहित	सगृहित
२४	१२	मानित	मानीत
२५	८	'हा' आणि 'असतो' या दोन शद्बांतील 'त्याचा हेतु' हे दान शद्ब गाळावे	
२६	१२	या ओळीतील 'अपवादवजा' हा पहिला शद्ब गाळावा	
३१	२३	Charater	Character
३४	२ व ४	कोल्हाटकरांनी	कोल्हटकरांनी
५०	१७	प्रचिति	प्रचीति
५९	२०	जंबंध	संबंध
६७	१२	इसका द्राविडीप्राणायण	इतका द्राविडीप्राणायाम
७४	२८	या बाबात	याबाबत
७५	१९	विणारवाच्या	विणारवाच्या
७६	१९	काल्पना	कल्पना
७७	१७	की	हीं
८९	७	कंस काढून टाकावा.	
९२	८	व्यक्तीला	व्यक्तींना
९६	५	संबंयी	संबंधीं
	२१	अपिरहार्य	अपरिहार्थ

१००	मथळा–	मति विकार	मतिविकार *
१०३	२४	घालल्यामुळे	घातल्यामुळे
११०	१३	समजांतीलच	समाजांतीलच
११३	३	आल्पांशानेहि	अल्पांशानेहि
१२६	१२	मार्क खेनच्या	मार्कट्वेनच्या
१२८	३	आक पूर्ष	आकर्षू
	७	पुनार्विवाह	पुनर्विवाह
१३८	५	मंदराने	मंदाराने
१५५	२७	साहश	सहश
१६१	२४	पज	पन
१६३	१२	ध्यडवून	घडवून
१६४	११	लगोड	लंगडें
१६९	२३	निशेन	निराशेने
१७०	११	आवृति	आकृति
	२०	कंटाळलका	कंटाळला
१७१	मथळा–	वधुपरीक्षा	वधूपरीक्षा
२३०	१९	स्वभावपीरपोषांत	स्वभावपरिपोषांत
२५०	१९	अतें	असें
२७९	२०	देखी	देखील
२८३	९	अंतःकरणांतेलात्वेष	अंतःकरणांतील त्वेष
२९४	२५	वाढवयाच्या	वाढावयाच्या
३०१	२३	'परिणाम' आणि 'झाला' या दोन शद्बांतील 'अगदी सुरवातीस' हे शद्ब गाळावे.	
३०२	१३	Claascial	Classical
३०४	२०	काल्पनांशी	कल्पनांशी
३०५	६	कांहीं प्रतींत 'कवचकुंडल' या शद्बांपुढील सर्व अक्षरें या आळींतून गळालीं आहेत तरी 'कवचकुंडलाप्रमाणे' असें वाचावें.	
३१८	३	बेचक	वेंचक
३१९	२३	शोधून	शोषून